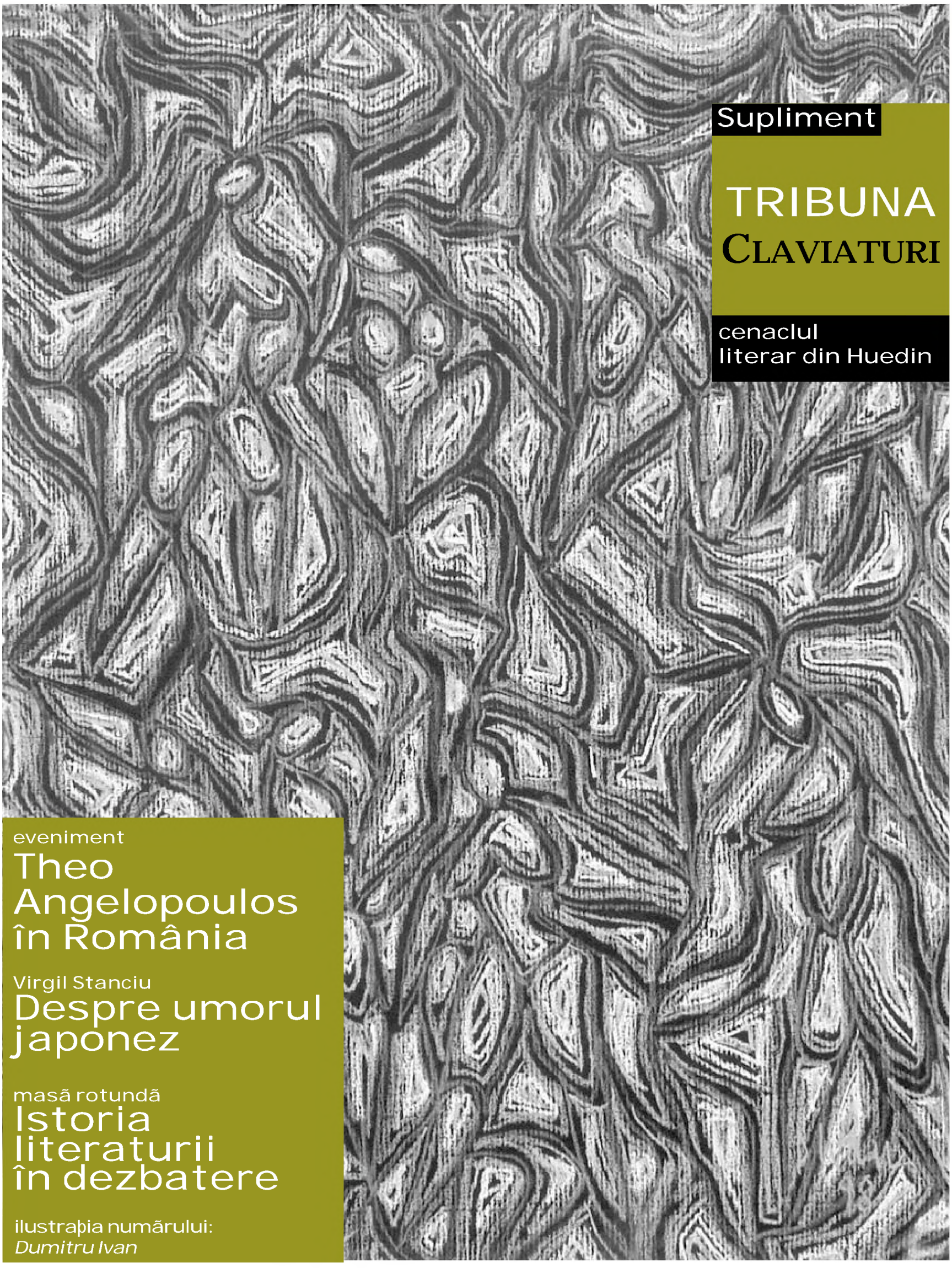
Black Pantone 390 U

TRIBUNA

66

15 000
1,50 lei

REVISTĂ DE CULTURĂ • serie nouă • anul IV • 1-15 IUNIE 2005



Supliment

TRIBUNA
CLAVIATURI

cenaclul
literar din Huedin

eveniment
Theo Angelopoulos în România

Virgil Stanciu
Despre umorul japonez

masă rotundă
Istoria literaturii în dezbatere

ilustrația numărului:
Dumitru Ivan

Black Pantone 390 U

Black Pantone 253 U

TRIBUNA

Director fondator:
Ioan Slavici (1884)

PUBLICAŢIE BILUNARĂ CARE APARE SUB EGIDA
CONSILIULUI JUDEŢEAN CLUJ,
CU SPRIJINUL
MINISTERULUI CULTURII ªI CULTELOR

Consiliul consultativ al Redacţiei Tribuna:
Diana Adamek
Mihai Bărbulescu
Aurel Codoban
Ion Cristofor
Călin Felezeu
Monica Gheţ
Ion Mureºan
Mircea Muthu
Petru Poantă
Ioan-Aurel Pop
Ion Pop
Pavel Puºcas
Ioan Sbârciu
Radu Ţuculescu
Alexandru Vlad

Redacţia:
I. Maxim Danciu
(redactor-ºef)

Ovidiu Petca
(secretar tehnic de redacţie)

Ioan-Pavel Azap
Claudiu Groza
ªtefan Manasia
Oana Pughineanu

Nicolae Sucală-Cuc
Aurica Tothăzan

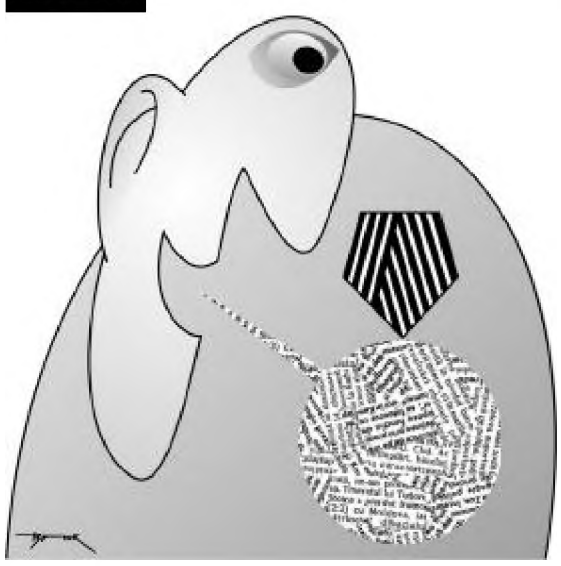
Tehnoredactare:
Mihai-Vlad Guţă

Redacţia ºi administraţia:
400091 Cluj-Napoca, str. Universităţii nr. 1

Tel. (0264) 59.14.98
Fax (0264) 59.14.97
E-mail: redactia@revistatribuna.ro
Pagina web: www.revistatribuna.ro

ISSN 1223-8546

bour



bloc-notes

World book despre România

Marian Barbu

O lucrare de referinţă în arealul culturii universale se intitulează *The World Book Encyclopedia*. În 1917 apărea prima ediţie a acestei cărţi în 8 volume, care a cunoscut anual adăugiri ºi îmbunătăţiri informaţionale, cerute de modificările survenite în ţara respectivă în ultimul timp, pe toate planurile existenţei.

Ediţia din 2005 are 22 de volume, cu un număr de pagini variabil, între 450/500 ºi 1050. Formatul fiecărui volum este 19/25 cm.

În volumul 16 (litera Q - R), între paginile 416-426, se indexează despre România. Sunt incluse câteva imagini color, gen panoramă, din Transilvania, Braºov, Voroneţ, Marea Neagră, de la un festival folcloric, o hartă a României în hotarele actuale, dar ºi o hartă a Europei, pentru a-i indica locul, geografia, în raport cu celelalte ţări sororale.

Tot color sunt imprimate steagul ºi stema ţării noastre.

Câteva grafice indică oraºele ºi apele, 14 date importante despre istoria devenirii ţării, trei micro-hărţi, care specifică, *mutatis mutandis*, cum arăta spaţiul României la 1350, 1861, 1939. Adică, pe vremea imperiilor otoman, habsburgic ºi înainte de începerea celui de al doilea război mondial.

O fotografie color, cu un tanc (247) în marº, pe care se aflau demonstranţi anticeauºiºti, în miºcarea revoluţionară din Decembrie 1989.

Ca orice fiºă de enciclopedie, cea de faţă are subcapitole privind istoria, geografia, resursele naturale, relieful, populaţia, cultura, sistemul politic, limba oficială º.a.

Nu sunt trecute cu vederea regimurile politice care s-au succedat la putere, România modernă începând să se afirme european din vremea domnitorului Al.I. Cuza, a regilor Carol I, Ferdinand ºi Carol II. Sunt bine precizate momentele de influenţă ºi dominaţie ale fascismului ºi comunismului, de sorginte rusească.

În privinţa formării poporului, se precizează că 85 de procente din populaţia României provine din convieţuirea romanilor cu dacii "ºi a triburilor de goţi, huni ºi slavi"; că romanii au stat în Dacia "între anii 100-200". Astăzi, printre minoritari, maghiarii reprezintă 8% din populaţie, germanii 2%. Alte grupuri etnice aparţin evreilor, romilor (*Gypsies*), turcilor ºi ucrainienilor. Fiecare dintre membrii etniilor, alături de limba oficială, româna, îºi foloseºte propria limbă în convorbirile neoficiale. 15% din populaţie are televizor, iar 2% automobile.

Din surse precare ori din impulsul unui dozaj de turist, când se vorbeºte de mâncarea ºi băutura românilor, se indică: mititeii, patricienii, mămăliga ºi ţuica.

Imaginea restrictivă vine din rea credinţă sau dintr-o exacerbare a pitorescului rural? Unde este oraºul, specificul acestuia, la nivelul arhitecturii, al construcţiilor de locuinţe sau chiar a aspectului culinar, vestimentar etc.?

Sincope ºi mai gălăgioase întâlnim la capitolul *Education*. Copiii români merg la ºcoală între 6 ºi 16 ani, urmând cursuri cu finalitate după clasa a 8-a. Până aici mai nimic de zis. Dar când se vorbeºte de universităţi, cititorul de bună intenţie, ca mine, află că "România are 7 universităţi, cea mai mare fiind cea din Bucureºti".

Discuţii, discuţii, discuţii! Minimalizări, dezinformare ori necunoaºtere?!

Religia este subcapitolul cel mai apropiat de adevăr. Adică, lângă ortodocºi, se află romano-catolici, iudaici, islamiºti ºi variate forme de protestantism etc.

Nu intrăm în detalii privind împărţirea României pe regiuni - Valahia, Dobrogea, Moldova, Bucovina, Transilvania, Banat - ºi nici nu dezvoltăm marginalii despre economie, industrie, agricultură, căi de comunicaţie. Precizăm doar că pentru fiecare secvenţă în parte se scrie traºant - înainte de '89 ºi după. De fiecare dată, se invocă politicul pentru a se pune în evidenţă tendinţele actuale de democratizare.

Atunci când se trece la prezentarea istoriei României, cărţile ºi referinţele specialiºtilor noºtri se arată mai bine cercetate, direcţia adevărului rămânând operantă, credibilă. Istoria modernă, începută în cea de a doua jumătate a secolului al 19-lea, a fost urmărită pas cu pas, cu detaliile necesare până la 1990. Cu toate acestea - despre miºcările revoluţionare de la 1848 nu se scrie nimic, ca ºi când n-ar fi existat în ţările noastre. De altfel, despre *Revoluţia de la 1848*, în Europa (p. 269), nici nu se aminteºte numele Ţărilor Române. Dimpotrivă, se comentează implicarea Franţei, Germaniei, a Imperiului Austriac care includea atunci o parte din Italia, Ungaria, Cehia. Câteva indicii despre cauzele Revoluţiei ºi despre felul desfăºurării ei până a se instaura forme liberale de guvernământ.

Să nu fi fost noi atunci în Europa, cum lasă a se înţelege domnul Peter N. Stearns, cel care a redactat "fiºa" Revoluţiei?

Dacă punem în corelaţie nota aceasta cu a lui Vladimir Tismăneanu despre România, vom zice că superficialitatea, nu neglijenţa "românului nostru american" a fost câine de pază.

Dar după aceea - adică până în 2005, încă nu s-a cristalizat nimic demn de a fi prezent în această importantă *Enciclopedie*? Cine mai e de vină? Cercetătorii americani sau cei români?

Un răspuns, deloc indirect, prin semnătura lui Vladimir Tismăneanu, îl aflăm la finalul articolului despre România. Deci, e unul "d'ai noºtri", dar din USA, specializat pe politicale din Europa de Est.

Întrebările mele se rostogolesc în cascadă după ce sunt informat, mai jos, că Marea Carte conţine ºi biografiile unor personalităţi româneºti precum: "Brâncuºi Constantin, Carol I, Carol II, Ceauºescu Nicolae, Comaneci Nadia, Ionesco Eugène, Maurer Ion Gheorghe, Steinberg Saul".

Mi-este foarte greu, dacă nu imposibil, să comentez ce criterii au prezidat la alegerea acestor nume ºi în ce împrejurări "ceilalţi" au căzut la selecţia operată? Dacă pentru majoritatea, cultura generală mi-a fost o bună călăuză, în privinţa lui Steinberg Saul am rămas corigent. ªtiu numele câtorva zeci de caricaturiºti, graficieni ºi ilustratori de carte din România, dar despre acest foarte important român, sau invers, abia acum am aflat. El s-a născut la 15 iunie 1914 la Rm. Sărat, stabilindu-se la 28 de ani în USA, unde a trecut în eternitate, la 12 mai 1999. A ilustrat cu aplomb recunoscut "The New Yorker Magazine".

În faţa unei asemenea situaţii, eram tentat, acolo în USA, să formulez nedumeriri ºi răspunsuri pentru câteva ministere din România, pentru reprezentanţii lor (titraţi) din străinătate. Adică, după 1989, pe aceºtia nu i-a mai interesat de Ţară, de imaginea ei (scrisă!) în lume? Dar când am văzut numele lui Vladimir Tismăneanu, m-am liniºtit ºi am tăcut. Să-i mulţumim când mai vine la Bucureºti că tare bine ºi dezinteresat a mai scris despre cei rămaºi acasă.

Februarie-martie, 2005, Chicago

■

2

Black Pantone 253 U

Black Pantone 253 U

editorial

De 4 x TIFF

Ioan-Pavel Azap

Când, în urmă cu trei ani, am aflat vestea că la Cluj urmează să se desfăşoare un festival internaţional de film, am fost (în această ordine!): încântat, derutat şi, într-o clipă de lucidi-tate, neîncrezător. Un festival de film? Internaţional? La Cluj? În România? Păi, noi nu am fost în stare să ne păstrăm festivalul naţional de la Costineşti (e drept că, la un moment dat, nu mai aveam nici filme de lungmetraj care să-l susţină)! Unde mai pui faptul că în România filmul este privit de către ofi-cialităţi, inclusiv cele culturale, ca un fenomen mar-ginal, în cel mai fericit caz acultural, dacă nu de-a dreptul anticultural, un simplu divertisment pentru puştime, pentru adolescenţi acneici şi pentru câţiva "rătăciţi" mai vârstnici, "nostalgici" ai unor vremuri când, nepreavând ce face, omul mai citea, mai intra într-o sală de cinematograf (cel mai adesea fără să-l intereseze ce film rulează). Pentru cei cât de cât interesaţi de fenomen, oameni simpli, "din popor", fără puteri decizionale, organizarea cinematografiei româneşti de după '90 a fost o cruntă dezamăgire: de la o lege a cinematografiei care a trenat ani de zile, şi care nici astăzi nu e definitivată, până la gus-tul amar lăsat de marea majoritate a producţiilor româneşti şi, mai ales, de modul în care acestea au fost realizate: o mână de regizori, "clasici" în viaţă, au luat în arendă - fără nici o obligaţie! - fostele case de filme şi au scos pe piaţă, cu o nonşalanţă uimi-toare, propriile filme (cu foarte puţine excepţii), şi acestea în proporţie de 99 de procente sub nivelul celor realizate de aceiaşi regizori înainte de 1989, în condiţiile unei dictaturi generalizate, ajunsă în faza de "metastază". Se pare că acestora nu le-a fost de nici un folos nici liberatea de creaţie, nici libertatea organizatorică, managerială să-i zicem.

În aceste condiţii, sumar expuse, părea o utopie candidă (dacă există aşa ceva), de nu de-a dreptul o nebunie îndrăzneala de a te înhăma la organizarea unui festival de film. Şi totuşi, o mână de tineri au avut acest curaj ce părea sinucigaş. Am să-i aminetsc aici doar pe doi dintre ei: Tudor Giurgiu, regizor, directorul Festivalului Internaţional de Film Transilvania (TIFF), şi Mihai Chirilov, critic de film, directorul artistic / selecţionerul Festivalului. Cu sig-uranţă că au avut şi ei temerile, îndoielile lor. Dar au riscat, au reuşit să învingă până şi aşa-zisa (sau poate nu?) comoditate, moleşealã a românului - şi au câştigat. Nu a fost vorba de un pariu, de o demonstraţie de forţă. Dacă ar fi fost aşa, ar fi aban-donat după primele două trei ediţii, având suficiente motive să se justifice, să se plângă şi să se lamenteze cum că "noi am vrut, am putut, am avut şi unde dar... nu am avut cu cine!".

Când scriu aceste rânduri cea de a patra ediţie a Festivalului Internaţional de Film Transilvania nu a început încă, iar când ele vor apărea Festivalul va fi în plină desfăşurare. Se aşteaptă, şi probabil că aşa va fi, o afluenţă de public mai mare decât la ediţiile anterioare. Oricum, TIFF-ul şi-a format deja un pub-lic stabil, un public al său, avizat şi, tocmai de aceea, exigent. Un public - mă refer la tineri, care reprezintă şi la TIFF majoritatea aspectatorilor - care şi-a format cultura cinematografică din cărţi, din reviste străine (în România nu există de ani buni nici o revistă de film!), din filme văzute la televizor, pe casete, pe DVD-uri, piratate de pe Internet - cu alte cuvinte, de orinunde, mai puţin din sala de ci-nematograf, unde majoritatea producţiilor sunt de duzină. Un public care nu benficiază de o cinemate-că, de o minimă iniţiere în arta filmului făcută în şcoală (cursuri opţionale măcar în liceu), un public care riscă să creadă că istoria cinematografului începe cu *Pulp Fiction* (altfel un film bun, dar tribu-tar atâtor altor filme şi regizori care l-au precedat), sau, mai rău, că *Milionari de weeck-end* este un film foarte bun, reprezentativ pentru cinematografia românească (Am lecturat stupefiat asemenea opinii pe Internet. Că e reprezentativ pentru cine-matografia noastră e adevărat, dar de aici până la a spune că e un film foarte bun e cale lungă.). Cu atât mai important e rolul TIFF-ului, care vine să suplinească o carenţă majoră, printre atâtea altele, a sistemului educaţional românesc.

Se impune o întrebare: de ce Clujul? Sânt con-vins că nu doar pentru simplul fapt că, după Bucureşti, este oraşul din România cu cel mai mare număr de spectatori de cinema, şi nici pentru că Tudor Giurgiu este clujean. E aici o nevoie mai adâncă de afirmare a provinciei (cu sau fără ghilimele), de conştientizare a faptului că Bucureştii nu reprezintă în totalitate România, că, în cultură, pot exista mai multe capitale. De altfel, un prece-dent există: Festivalul Internaţional de Teatru de la Sibiu, ajuns acum la a treisprezecea ediţie, graţie căruia Sibiul va fi în 2007 o capitală culturală euro-peană. Sânt convins că, într-un număr mai mare sau mai mic de ani, şi Clujul va fi, graţie şi (sau în primul rând) Festivalului Internaţional de Film Transilvania, o capitală culturală europeană.

■

eveniment

Theo Angelopoulos în România

Discursul regizorului Theo Angelopoulos la U.N.A.T.C. "I.L. Caragiale" Bucureşti, cu ocazia deschiderii Săptămânii Filmului European (mai 2005)

A vorbi despre ideea unui film, despre cum se naşte un film, este o chestiune oarecum del-icată. Fellini a răspuns la întrebarea cum se naşte ideea unui film cu un "nu ştiu". Când aceeaşi întrebare i s-a pus lui Antonioni vis-a-vis de filmul său *Strigătul* el ar fi răspuns că ideea filmului i-a venit privind un zid alb. Bineînţeles, minţea. Sau poate minţea doar parţial. Aceasta pentru că nimic nu vine din nimic. După cum ştim cu toţii, istoriile pe care le povesteşte cinematograful - dar, în aceeaşi măsură, şi cărţile, muzica, pictura - sunt inspirate din ceea ce se întâmplă în noi înşine. Atunci când suntem deschişi, când avem această putinţă, lăsăm deschisă spre lumea de dincolo de noi o uşă, o uşă prin care intră spre noi, în noi, tot ceea ce vedem, ce ne preocupă, tot ceeea ce ne atinge sensibilitatea. Interiorul nostru, abisul nostru sufletesc este asem-enea unei camere obscure şi tot ce intră aici doarme mai apoi. La un moment dat, într-un anume timp suspendat şi privilegiat, vine din nou acel moment, moment unic şi tainic, în care deschidem din nou uşa dar nu pentru a mai pătrunde ceva în noi ci pentru a ieşi din noi înspre afară. Cu acest prilej tot ceea ce am citit, ce am trăit, ce am gândit, iese către lumea dinafară, sub formă de gânduri struc-turate, sensibile, de multe ori intime, şi acestea con-stituie materialul pentru un film. Pentru următorul film.

Am făcut un film care se numeşte *Pasul sus-pendat al berzei* cu Marcello Mastroiani şi Jeane Moreau. La început nu aveam nici o idee precisă despre cum va arăta viitorul film. Şi atunci m-am gândit să merg la o graniţă, pentru că subiectul acestui film se petrecea pe o frontieră. Un ofiţer m-a condus la graniţa pe care se întâlnesc Grecia, Bulgaria şi Turcia. Acest ofiţer, faţă de ceea ce ştiam eu despre viaţa cazonă pe graniţă, era un om cult, iubea cărţile, muzica, filmul. Era un personaj cam straniu, aproape un poet. Am ajuns la un pod iar sub noi se scurgea fluviul. În mijlocul podului erau desenate trei linii: una albastră care marca sfârşitul teritoriului Greciei, una albă care marca zona neutră şi una roşie care marca începutul teritoriului Turciei. A pus piciorul pe linia albă şi a spus: "Dacă mai fac un pas mă aflu altundeva sau poate mor...", deoarece în acelaşi moment soldaţii turci, aflaţi pe partea cealaltă a podului, luaseră poziţie de tragere. Din acest incident s-a născut un film. Revenind din această călătorie, am văzut, la marginea oşelei, pe un stâlp de electricitate, un muncitor atârnând de vârful acestuia, reparând reţeaua de fire electrice. Chiar în vârful stâlpului se afla un cuib de barză. Aşa s-a născut titlul filmului: *Pasul suspendat al berzei*. În film exista o secvenţă pe care nu ştiam cum s-o abordez, s-o tratez. Secvenţa, ca locaţie, se desfăşoară pe malul fluviului: un mal aparţinea

Greciei iar celălalt Albaniei. Vroiam ca secvenţa să se concentreze asupra nunţii în care cei doi miri erau fiecare pe câte un mal. Pe malul grecesc se afla mireasa iar pe cel albanez, mirele. Ştiam ce am de făcut dar încă nu găsisem cheia acestei secvenţe. Prin urmare mă aflam, pentru prima oară în viaţa mea, la New York, împreună cu soţia. În ciuda avertizărilor date de prietenii noştri ne-am încăpăţâ-nat şi am luat un autobuz din Brooklin spre Bronx.

→

Black Pantone 253 U

Pe măsura ce ne apropiam de destinaţie numărul călătorilor albi scădea în timp ce acela al oamenilor de culoare creºtea. Astfel că, la un moment dat, eu ºi soţia mea am rămas singurii albi din autobuz. Autobuzul avea o staţie ºi în Harlem. Atunci când autobuzul s-a oprit în acea staţie am zărit o stradă cu imobile prăpădite. În acel moment, strada părând pustie, au apărut doi copii de culoare. Unul dintre ei stătea rezemat de un zid pe o parte a străzii iar celălalt stătea rezemat de un alt zid, de cealaltă parte. Primul copil a făcut o miºcare de dans iar celălalt i-a răspuns prin aceeaºi miºcare de dans. Atunci doar atât am văzut. Âi iată, cheia secvenţei nunţii de pe graniţă s-a născut. Astfel că în aceeaºi manieră m-am gândit să abordez ºi această secvenţă care îmi punea anumite probleme de rezolvare regizorală. Plecând de la experienţa americană m-am gândit ca întreaga secvenţă din filmul despre care vă vorbesc să se petreacă într-o tăcere absolută. În acest context a venit pe o bicicletă ºi un popă. Iar întreaga nuntă s-a desfăºurat într-o tăcere absolută, preotul făcând doar gesturile ritualice necesare într-o astfel de situaţie. Nimeni nu a vorbit, nimeni nu a spus nimic. Era o tăcere ruptă doar de zgomotul surd ºi monoton al curgerii apei. Ca să închei acest gând pot doar să vă spun că perioada care precede o filmare este o perioadă de umiditate, de deschidere, ca în aºteptarea dragostei. Âi atunci când acest moment vine, totul se transformă într-un material sensibil, profund poetic.

Al doilea gând despre care aº dori să vă vorbesc, tot în legătură cu modul de naºtere al unui film, este activitatea de casting, adică alegerea actorilor. Pot să vă spun că în filmul *Privirea lui Ulise* am lucrat cu un actor american, cu unul suedez, cu unul român - este vorba de actriţa Maia Morgenstern - ºi cu mai mulţi actori greci. Am lucrat ºi cu un mare actor italian, Gian Maria Volonte care, din păcate, a murit pe perioada filmării fiind nevoit să fie înlocuit. Actorii de care vorbesc erau actori care proveneau din ºcoli de actorie complet diferite. Harvey Keitel se formase la *Actors Studio*. *Erland* Josephson venea din ºcoala lui Bergman. După cum se ºtie, există diferenţe uriaºe între aceste două ºcoli de actorie. Marcello Mastroiani, un alt mare actor cu care am lucrat la filmul *Pasul suspendat al berzei*, care avea un dispreţ total pentru ºcoala americană de actorie, obiºnuia să spună: "Sunt un copil, spune-mi o poveste, fă-mă să zbor ºi atunci o să înţeleg". De fapt aºa s-a ºi întâmplat la prima mea întâlnire cu Marcello Mastroiani. Scrisesem deja cu Tonino Guerra - colaboratorul meu la mai multe scenarii - scenariul filmului *Apicultorul*. Âi Tonino m-a întrebat cu ce actor doresc să lucrez. I-am răspuns că doresc să lucrez cu Gian Maria Volonte. Pe acest actor îl cunoscusem cu prilejul filmărilor la *Alexandru cel Mare* ºi, în acel moment, credeam, ca ºi Visconti, că acesta este cel mai mare actor european al momentului. Rareori mi-a fost dat să întâlnesc un asemenea artist care îºi trăia rolul din toată fiinţa sa. El nu juca ci pur ºi simplu trăia. Atunci Tonino Guerra mi-a răspuns că Gian Maria Volonte este bolnav ºi că ar trebui să încerc să am o întâlnire cu Mastroiani. I-am răspuns că Marcello Mastroiani este prea frumos, arată prea bine faţă de ceea ce credeam eu că trebuie să fie personajul apicultorului. Tonino m-a încurajat, mi-a spus să-l sunăm să vină să vorbească cu noi ºi apoi vom vedea ce va fi. Ceea ce însemna că Tonino ºtia mai bine posibilităţile, paleta de interpretare a lui Mastroiani. Marcello a venit ºi am început prin a-i spune povestea. Âi asta fără a ºtii că de fapt abordarea unui film de către Mastroiani era chiar acest lucru: povestea spusă simplu de regizor. În timp ce îi spuneam povestea îi urmăream chipul ºi acesta începea să capete culoarea a ceea ce eu îmi imaginam în poveste. Era de necrezut cum, pe măsură ce eu îi spuneam povestea, el deja interpreta, deja juca. El îºi trăia personajul. La sfârºitul povestirii mele apăruserã ºi lacrimile pe obrajii lui Mastroiani deoarece filmul se termină cu o sinucidere. Mi-am spus atunci: Fir-ar să fie! El este! Pe parcursul filmărilor nu a citit niciodată scenariul. De fiecare dată eu îi povesteam ceea ce el urma să joace. După aceea el mergea ºi vorbea cu colegii, cu prietenii ca ºi cum nimic nu s-ar fi întâmplat. Cu zece minute înainte de a începe turnarea scenei respective mergea în rulota lui unde petrecea singur în faţa unei ceºti de cafea. După exact zece minute ieºea ºi filma. Întotdeauna prima filmare, prima dublă, era ºi cea mai bună. Âţi că cea mai bună modalitae de a explica niºte lucruri este să spunem o poveste ºi asta fac eu acum aici în prezenţa dumneavoastră. Există o secvenţă în filmul Privirea lui Ulise unde Erland trebuia să alerge pe un pod cu două canistre de apă ºi trebuia să fie foarte veridic, adică să fie pur ºi simplu obosit de efort. ºi asta pentru că el, însoţit de Harvey, trebuia mai apoi, în secvenţa următoare, să intre, tot alergând, pe uºa cinematecii distruse din Atena. Continuitatea trebuia să fie, prin urmare, perfectă. Le-am descris celor doi actori secvenţa pe care trebuia să o turnăm iar Harvey Keitel mi-a cerut câteva secunde pentru a se pregăti. A plecat fugind iar Erland, nu fără uimire, m-a întrebat: "Unde se duce domnul Keitel?". "Vine din ºcoala Actors Studio, i-am spus, prin urmare dacă a plecat va reveni..." Într-un final revine abia, mai trăgându-ºi sufletul. Erland nu a făcut decât câţiva paºi în urmă, a revenit ºi era gata obosit, adică pregătit pentru filmare. Să ºtiţi că dintre cei doi, Erland Josephson părea mai obosit, mai adevărat. I-a spus lui Harvey Keitel, nu fără un zâmbet uºor, "îmi place foarte mult metoda ta dar eu o prefer pe a mea"...

Să vă mai spun o altă poveste cu Harvey Keitel. Trebuia să turnăm finalul filmului. Era vorba de un monolog, un monolog lung, care conţinea momentul întâlnirii dintre Ulise ºi Penelopa. Dar într-un fel ipotetic. El spune acolo: "Când voi reveni, voi reveni cu numele ºi hainele altuia". Pentru că ajunsesem aproape la finalul filmărilor Harvey era destul de nelinişºtit. Întreaga echipă era gata de filmare, totul era pregătit în cele mai mici amănunte când Harvey mi-a cerut să-i aduc să asculte o piesă de Frank Sinatra. Ne aflam nu în Atena ci undeva destul de departe de capitala Greciei, iar ca să găsim un disc cu Frank Sinatra trebuia să facem ceva eforturi. Am trimis mai multe maºini în căutarea piesei cu pricina. După un timp am reuºit să facem rost de o casetă audio pe care i-am dat-o lui Harvey. S-a retras în rulota sa ºi a început s-o asculte. La un momentdat am auzit din rulotă niºte strigăte: "Mother! Mother!"... El o chema pe mama lui. Melodia lui Frank Sinatra era melodia preferată a mamei lui care murise nu cu mulţi ani în urmă. Avea nevoie de această trăire personală, puternică pentru a putea intra în pielea personajului. În acel moment eu m-am aºeptat ca el să vină să-mi spună că este gata. Începem filmarea secvenţei dar ceva nu mergea. Harvey era complet gol pe dinăuntru. Plânsese ºi acel plâns parcă îl golise de tot conţinutul interiorului său ºi în el nu mai era nimic, erau doar niºte contururi goale dincolo de care se întindea o zonă gri, neutră... Facem o a doua încercare dar se dovedeºte a fi un mai mare eºec decât prima dublă. Atunci am cerut să se golească platoul. Am cerut să plece toţi, actori, tehnicieni, întreaga echipă... Secretarul lui Harvey a venit să mă întrebe dacă era cazul să plece ºi el, Harvey Keitel. Am răspuns da. Echipa personală a lui Harvey Keitel, cea cu care venise din America, era formată din patru personaje: secretarul, psihologul, profesorul de gimnastică ºi îndrumătorul de dicţie. Prin urmare atunci când i-am invitat pe toţi să iasă afară din platou secretarul s-a uitat la mine cu o privire gata să mă ucidă. Dar, până la urmă, au ieºit cu toţii iar eu am rămas singur în platou. Am pornit în difuzoarele locaţiei muzica filmului. Muzica a depăºit spaţiul platoului astfel încât ea putea fi auzită inclusiv de către Harvey Keitel. Când piesa s-a terminat am invitat pe toată lumea să revină. Harvey era roºu de mânie. A venit la mine ºi mi-a spus "f... y... do you think you are God!?... f... y..."! Nu i-am răspuns nimic. Era atât de aprins ºi de pornit încât m-am gândit că este mai prudent să tac. A început să rostească tot felul de cuvinte grele până când a obosit ºi s-a golit din nou pe dinăuntru. Într-un târziu am ajuns să ne privin în ochi ºi atunci i-am spus: "you are ready now"! Iar el mi-a răspus, săgetându-mă cu privirea: "Yes!" S-a retras pentru câteva momente în rulota sa, a revenit imediat ºi am filmat o singură dublă, cea pe care o puteţi vedea în film. Există ºi o urmare. Când am terminat filmările l-am văzut pe Erland Josephson venind cu scenariul. Prin pregătirea sa - el având o formaţie austeră, riguroasă ºi foarte profundă - era atât de concentrat încât atunci când i-am spus în greceºte "erla" - adică "vino", în limba greacă -, el a înţeles Erland ºi mi-a răspuns "dar eu sunt aici, am fost tot timpul aici"! Îi spun prin urmare anecdota întâmplată cu Harvey. A început să zâmbească iar apoi brusc chipul său a împietrit: la doi metri, în spatele lui, se afla Harvey. Âi am bănuit că iar vom fi pe punctul de a sări unul la celălalt. Dar nu s-a întâmplat nimic din ceea ce credeam. Harvey râdea ºi el cu poftă de ceea ce se întâmplase mai adineaori. M-a îmbrăţiºat ºi mi-a spus: "You are great"!

V-am spus câteva anecdote conţinute în experienţa mea de cineast. Nu serveºte cu nimic să dai explicaţii logice actorilor. Trebuie găsite acele mijloace prin care putem deschide căile de colaborare cu fiecare actor, pentru că fiecare om este diferit ºi are propriul său fel, propria sa manieră de a reacţiona. Trebuie să cunoaºteţi lucruri, întâmplări din viaţa actorilor pe care doriţi să-i distribuiţi în filmele dumneavoastră pentru că numai aºa veţi descoperi acele puncte, acele date la care actorul este sensibil. Aceasta nu pentru a-i viola intimitatea ci pentru a-l ajuta să se exprime.

Îl văzusem pe Harvey în *Pianul* (film în regia lui Jane Champion) iar mai apoi în *Reservoir dogs* (filmul lui Tarantino) - singurul film al lui Tarantino care îmi place cu adevărat pentru că pe toate celelelate le consider minore - iar Harvey, la acel moment era deja specializat în roluri de gangster. Însă în filmul *Pianul* acesta dovedeºte o altă laturã a sensibilităţii sale. Âi în acest moment păstrez convingerea că alegerea lui Harvey în rolul respectiv a fost cea mai bună alături de o altă distribuţie a sa, într-un film de Ridley Scott, *Dueliºtii*. Âi acest film dovedea că Harvey avea o paletă interpretativă mai largă, mai profundă decât în rolurile de gangsteri în care se specializase până atunci. Âi să vă mai spun un lucru. Mai ºtiam că această călătorie a lui Harvey prin Balcani, prin România, trebuia să fie ºi o căutare, o manieră de conºtientizare a rădăcinilor sale având în vedere că mama lui a fost românca iar tatăl său a fost polonez. Revenirea acestuia în Europa, în Balcani - în România chiar a încercat să regăsească satul mamei sale - o văd ca pe o călătorie iniţiatică, întocmai ca filmul în care juca, de regăsire a rădăcinilor, a trecutului său.

Traducere ºi adaptare
Marius Âopterean

■

Filmografie Theo Angelopoulos

1998, *Eternity and a Day*, Palme d'Or, Premiul Juriului Ecumenic la Cannes; 1995, *Ulysse's Gaze*; 1991, *The Suspended Step of the Stork*; 1988, *Landscape in the Mist*, Premiul Filmului European, Paris, Premiul OCIC, Leul de Argint, Veneţia; 1986, *The Beekeeper*; 1984, *Voyage to Cythera*, Premiul FIPRESCI, Premiul pentru scenariu, Cannes; 1980, *Alexander the Great*, Premiul FIPRESCI, Leul de Aur, Veneţia; 1977, *The Hunters*; 1975, *The Travelling Players*, Premiul Interfilm Berlin, Premiul FIPRESCI, Cannes; 1972, *Day's of 36*, Premiul FIPRESCI, Berlin; 1970, *Reconstruction*, Premiul FIPRESCI, Menţiune specială, Berlin.

Black Pantone 253 U

Trei instigări

Adrian Þion

MARIUS TUPAN
Preventoriul
Bucureºti, Fundaþia Luceafărul, 2004

Marius Tupan lasă impresia că scrie teatru pentru a se destinde. Dacă subiectul avut în vedere nu se poate organiza în structura unei proze cu frază inspirat răsucită în interioritatea discursului narativ, începe, inevitabil, zborul dezinvolt al replicilor scurte ºi tăioase, caracterizat de obicei prin creºtere exponenþială a nucleului, demers pătruns de verva dialogării spontane ce ia în stăpânire treptat forma unei piese de teatru. De altfel, prozatorul mărturisea în 1999, într-un substanþial interviu luat de Cassian Maria Spiridon într-un număr din *Convorbiri literare* că tentaþia teatrului este una paralelă, adiacentă: "Am scris ºi voi scrie teatru numai atunci când nu pot trata altfel un subiect, când simt că sunt inspirat. ªi, de ce să nu recunosc, piesele rămân pentru mine un antrenament înaintea scrierii unui roman." Cine urmăreºte, cum spuneam, în paralel scrierile dramatice de până acum ale autorului cu cele în proză constată nu numai fuziunea lor de substanþă, cât ºi decriptarea diferitelor nivele de amplificare ficþională a temelor predilecte. O progresie semnificativă se poate observa dinspre teatru spre proză. Situându-ne exact în continuarea celor spuse de autor, dacă teatrul e pentru Marius Tupan "antrenament", exerciþiu de atelier, proza e cu siguranþă produs finit, solid închegat în oglinda scrierilor cu caracter dramatic.

Recentul volum de teatru conþine un număr de "3 instigări", după cum le numeºte însuºi autorul lor, fiecare în două acte. Preocuparea lui Marius Tupan pentru reunirea conþinuturilor în structuri triptice tinde să devină o permanenþă productivă pe palierul unităþii de ansamblu a proiectelor sale literare. E suficient să amintim trilogia "Coroana Izabelei" (1998), "Batalioane invizibile" (2001) ºi ultimul roman scos de sub tipar -- "Rizoma" (2004), toate elaborate sub semnul triadei simbolice suverane care dă coerenþă ºi adâncime vizionară întregului.

În cele trei piese ale volumului, spaþiul investigării realului e unul cunoscut: dezordonata, arbitrara tranziþie a societăþii româneºti, extrapolată în absurd ºi parodic, cu stridenþele, tragediile ºi bruiajele ei comice. Imaginile care se desprind din aceste situaþii dramatizate sunt niºte fotografii miºcate spre caricatural ºi deriziune, spre simbol ºi parabolă, instantanee realizate în necruþătoare vervă caustică ºi servite ca "instigări" la adevărate dezbateri morale.

Prima instigare e ºi cea mai convingătoare. Perimetrul închis între gardurile "Preventoriului" þinut sub control sever de medicul-ºef Noru Rusalcă, de infirmiera devotată Geta Arbănaº, de paznic, brancardier ºi ºofer, este tulburat de Dora Ferigan care vine într-o zi să-ºi ia acasă unul dintre cei doi copii ai săi, lăsat acolo din cauza lipsurilor materiale. Intrusa luptă pentru obþinerea copilului ºi află astfel adevărul care se ascunde după paravanul grijii personalului pentru micii abandonaþi. Grupul condus de Noru Rusalcă pune la cale o afacere incalificabilă: livrarea către Occident, pentru diferite organe, a copiilor "crescuþi" ºi "educaþi" în preventoriu. Situaþia pusă în ecuaþie dramaturgică este de un cinism criminal, înspăimântător. Problematica propriu-zisă se declanºează târziu, după un prim act tensionat, când dezvăluirea "afacerii preventoriului" este tratată ca o consecinþă a lipsei acute de fonduri ºi pentru ca instituþia să se poată întreþine din propriile resurse apare soluþia livrării de organe. Replicile se încarcă de cruzimea ºi scârboºenia unor incredibile acte ce aparþin totuºi speciei omeneºti: "... am stat într-o hazna"; "Se vor bate pe organele lui ca porcii pe lături!" "Preventoriul" este piesa cea mai ºocantă, dar ºi cea mai realizată a volumului.

"Sinucidere amânată" e un fel de replică tragică, forþată la modelul sorescian configurat prin "Matca". Eroina Adela Fărcăºanu, fostă deþinută, nu mai luptă cu stihiile naturii dezlanþuite, ca Irina din piesa amintită, ci, după suferinþele umilitoare la care a fost supusă, vrea să se răzbune pe satrapii ei, la fel de ameninþători. Îi lichidează pe rând ca ºi cum s-ar înălþa deasupra dezastrului, ca ºi cum s-ar îndepărta de coºmarul trăit. Dar eliberarea de trecut nu-i poate aduce salvarea. Eroina lui Sorescu naºte un copil care este un semn al victoriei vieþii asupra calamităþilor naturale. Eroina lui Tupan naºte un copil care "este fructul exemplar al acestei tranziþii". De aceea decide să-l abandoneze. E adevărat, ea se ridică dintre cadavre, dar pare incapabilă să se considere învingătoare. Va claca, probabil, după coborârea cortinei.

"Sinucidere amânată" radiografiază lumea îmbogăþiþilor din perioada postrevoluþionară, printre care miºunä tot felul de otrepe. Limbajul personajelor trădează intenþia de batjocură îngroºată a celor care formează "batalioanele" de oportuniºti ridicate să pună mâna pe putere. Repetiþia devenită principiu de autoapărare sună clar pentru toată această faună imundă: "În viaþă mă acopăr cu acte, în moarte cu pământ!" Lacul fost în proprietatea Gospodăriei de partid este un spaþiu simbolic de malul căruia canaliile reuºesc pentru un timp să se agaþe. Oglinda scriiturii deformează datele actualităþii în slujiri groteºti: "Ducă Show"; "Vorba primarului general, iarna nu-i ca vara, dar nici sania ca căruþă"; "Hopa, tropa! Nu-i aºa, am ajuns în Europa!"; "Se schimbă gărzile! Curăþenie generală în þara asta: la puºcării ºi-n alte ordinării!" Pe seama rimei întâmplătoare sau prin atracþie paronimică se construiesc, de altfel, multe din replicile de un comic lugubru.

În "Catedrala Mântuirii" discursul se diluează în favoarea unui comic de limbaj susþinut la nivel anecdotic prin parafrazarea unor sintagme din vorbirea cotidiană. Limbajul viu, colorat, extras din repertoriul unor persoane intens mediatizate, alunecă pe nesimþite în persiflarea tezismului de tip naþionalist. Însuºi mitul ridicării bisericii intră într-un con de umbră, deºi semnificaþia impasului e suficient de grăitoare. Jocul intereselor meschine, al suspiciunilor ºi al ranchiunelor de tip ºovin îndepărtează pe cei ce vor să se implice într-un proiect grandios din calea idealului mântuirii.

Cronologic vorbind, ordinea pieselor volumului ar trebui să fie inversă. Valoric, este cea stabilită ºi discutată. ■

Întâlniri sub zodii interzise

Alexandru Jurcan

MARIA COGĂLNICEANU
Întâlniri irepetabile
Cluj-Napoca, Ed. Limes, 2004

La Editura Limes a apărut o carte necesară, care restituie cititorilor întâlniri ºi scrisori unice de la mari cărturari. Maria Cogălniceanu realizează, după spusele lui Mircea Petean, editorul cărþii, "o adevărată religie a întâlnirii". Spiritele tutelare ale autoarei sunt Alexandru Talex, N. Carandino, Anton Dumitriu, Edmond Nicolau, Geo Bogza, Constantin Noica, N. Steinhardt. În perioada umilinþelor comuniste "a fi în legătură epistolară cu o persoană supravegheată sau cu un străin era considerat fapt incriminatoriu", scrie autoarea. Numai că doar prin ei speranþa a prins contur, întrucât "am învăþat de la aceºtia cât puteam învăþa frecventând mai mulþi ani Biblioteca Naþională din Paris ºi Biblioteca Augusta" (p. 6).

Lui Alexandru Talex îi datorează autoarea debutul în Buletinul Asociaþiei "Les amis de Panait Istrati". Din scrisorile lui Al. Talex răzbate fervoarea întâlnirilor spirituale din Franþa, ancorate în sfera operei lui Panait Istrati. De altfel scriitorul Roger Grenier (laureat al Academiei Franceze) l-a numit pe Talex "pelerin al inimii istratiene".

Cartea conþine ºi manuscrise de N. Carandino din colecþia Maria Cogălniceanu: "Despre femei ºi despre dragoste" ºi "Memoriile doctorului Petre Vancea".

Corespondenþa cu Edmond Nicolau a început în 1986. Profesor universitar, doctor docent, Edmond Nicolau a "coborât" în Brăila ca invitat de onoare la diferite manifestări de ordin local, cu profil cultural-ºtiinþific. Urmează scrisorile de la filosoful ºi logicianul Anton Dumitriu, care "fascina cu privirea, cu gândirea, cu frumuseþea clasică a modului său de exprimare". Geo Bogza îi trimite autoarei telegrame ºi scrisori. La telefon glasul lui este "curat, frumos ºi tânăr", în timp ce spune: "Nevastă-mea, rău cu tiroida, eu cu spondiloza, cu insomnia".

Autoarea coagulează stări diverse, realizează un puzzle emoþionant din gânduri, scrisori, discuþii. De la pagina 134 relatează zece întâlniri cu Constantin Noica, dar ºi înmormântarea acestuia, încheind cu "Moartea, în loc de a ni-l răpi, îl aºază definitiv în adâncul sinei noastre". Prima întâlnire are loc în 1986, iar a zecea în 1987, înainte de moartea lui Constantin Noica. După ce Maria Cogălniceanu a citit "Jurnalul de la Păltiniº", a găsit acolo îndemnul de a străbate distanþele de toate felurile în încercarea de a sta de vorbă cu Constantin Noica, cu care dialoghează despre frumos, despre natura românească, unde există o logodnă între cer ºi pământ. La un moment dat, Noica spune: "Mi-e teamă de ce urmează. Ca ºi cu muzica lui Bach, þi-e teamă că se terminä".

Ultima parte a cărþii e dedicată lui N. Steinhardt ºi mănăstirii Rohia. Autoarea l-a întâlnit întâia oară la Păltiniº, apoi i-a scris la Rohia. În 1988 Maria Cogălniceanu îl vizitează la Rohia. Acolo discută mult despre prietenii părintelui

→

Black Pantone 253 U

Nicolae: Sergiu Al-George, Constantin Noica, Dinu Pillat. În 1992 autoarea popose°te la mormântul lui Steinhardt (p. 252).

Ultima frază a cărpii constituie o sintezã sentimentalã, umanã, emopionantã:

"Aleatorii, seducãtoare, confortabile sau non-confortabile, însufleppitoare sau mai pupin, în funcpie de durata lor, întrerupte, amicale, sentimentale, totdeauna agreabile, emopionante, prodigioase, fundamentale, instructive, tangenpiale sau nu, aceste întâlniri au fost predilecte, esenpiale °i predestinate" (p. 260). Ce s-ar mai putea adãuga în plus despre o carte necesarã, despre aceste pagini trãite, inconfundabile?

■

Frumusepi de credinpã

Claudiu Komartin

Cristian Popescu
Caiet de citire °i caligrafie
Bucure°ti, Ed. Vinea, 2003

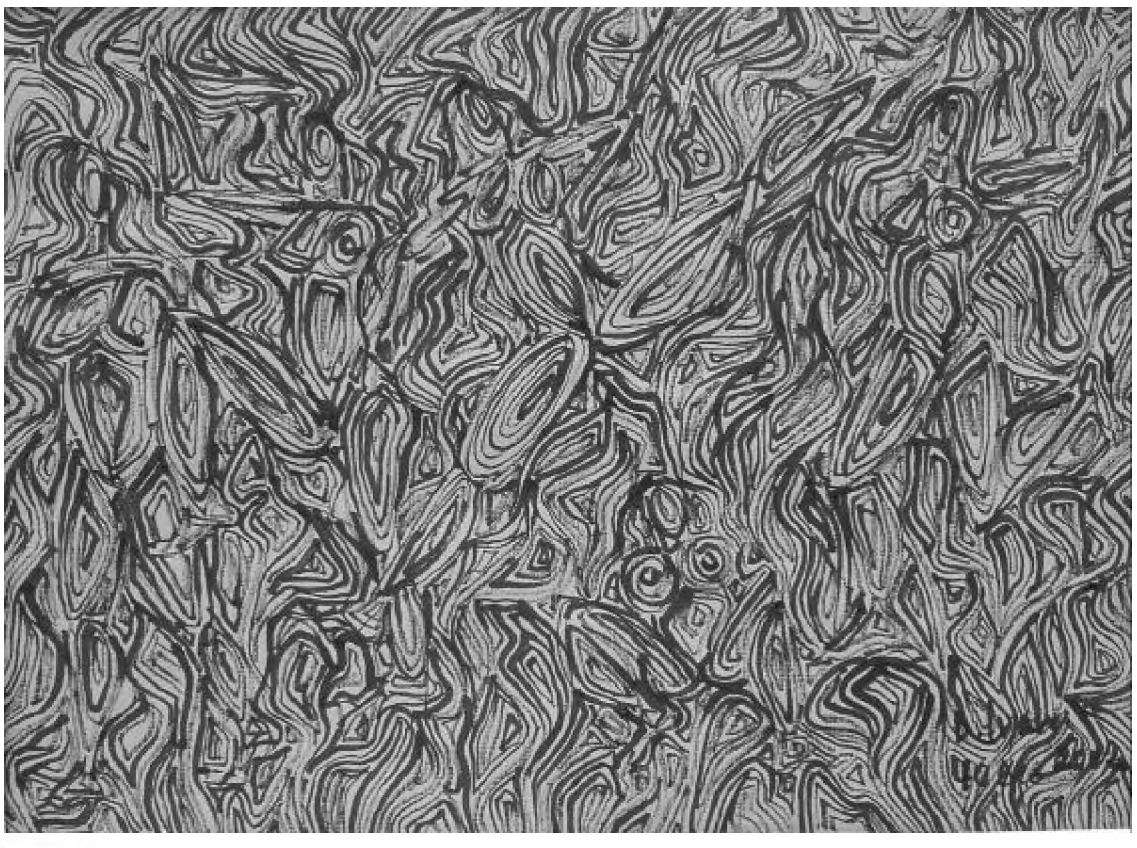
Despre splendidul *Caiet de citire °i de caligrafie (fragmente de jurnal)*, primul volum postum al lui Cristian Popescu (cuprinzând texte pupin cunoscute, publicate la începutul anilor '90 în *Luceafãrul* °i în *Adevãrul literar °i artistic*, ale poetului stins din viapã acum exact 10 ani) s-a scris °i vorbit, în cei doi ani scur°i de la aparipia sa la Editura Vinea, aproape sau chiar deloc, nici mãcar în termenii politicos-mãgulitori în care tot felul de comentatori de ocazie au nãvãlit, mai cu seamã dupã disparipia fizicã a liderului "nouãzecist", la construirea unei legende mult prea asemãnãtoare în multe locuri cu istorii avându-i în centru pe alpi copii teribili ai poeziei române°ti din trecutul nu prea (nu destul de) îndepãrtat (Nichita Stãnescu °i vajnica boemã a generapiei sale). Îmbãlsãmat mult prea curând, citit pe sãrite, pomenit în discupii (insipide) de care poetul mai degrabã s-ar fi ferit (°i ar fi meritat minima complezenpã - sau gratitudine - ca cei ce i-au supraviepuit sã-l fereascã), Cristian Popescu aratã °i prin aceste *fragmente de jurnal* cã trebuie sã i se acorde o atenpie sporitã.

Se vede cât de importantã °i de durabilã a fost înnoirea liricã adusã de Cristian Popescu la sfâr°itul anilor '80 în influenpa majorã pe care o are astãzi în rândul unei pãrpi semnificative a poeziei ultimei generapii (Adela Greceanu sau Teodor Dunã îi datorează enorm, poate °i Aglaja Veteranyi, faimoasa prozatoare-poetã de limbã germanã, trecutã °i ea foarte devreme în nefiinpã), pentru care, aproape fãrã exceppie, "opera" lui Popescu e comparabilã s-ar zice, ca întindere, greutate °i influenpã postumă, celei a lui Virgil Mazilescu. Mazilescu a publicat în timpul viepii patru volume, pe când Cristian Popescu - trei, astãzi imposibil de gãsit (e firesc sã ne întrebãm, întrebare care e de ani buni pe buzele multora dintre admiratorii poeziei lui Cristian Popescu, de ce nu a putut apãrea într-un întreg deceniu nici un volum cu opera poeticã integralã a acestui scriitor exceppional, aparipie care i-ar consolida, cu siguranpã, prestigiul °i valoarea deja confirmatã °i ar face posibilã o privire unitarã asupra înnoirii mai sus-pomenite aduse de poet în "panorama" atât de diversã a literaturii române postbelice, la 18 ani de la aparipia legendarei *Familia Popescu*).

Impresionantã este, în acest context deja precizat, miza foarte înaltã a *Caietului...*, care ni-l prezintã pe Cristian Popescu, încã de la pagina cu care jurnalul se deschide, ca pe un credincios ("Toate cãrpile tind sã se topeascã, sã fie cuprinse în Biblie"), dacã nu chiar ca pe un mistic pãtruns de misterul revelãrii, într-o continuã tensiune cu sine °i cu lumea, pentru care scrisul reprezintã mai mult decât terapie, exorcizare sau exercipiu de seducpie: un mod de a trãi întru credinpã, de unde °i încercãrile sale stãruitoare de *"teologia literaturii"*, cãci "(...) literatura este frumusepe-°i-adevãr-°i-învãpãturã-de-credinpã. (...) Teologia °i mistica sunt adevãratele prilejuri pentru poezie de a-°i depã°i condipia. Adicã, a°a cum se întâmplã de obicei, *numai* când °i-o depã°e°te ea devine poezie mare" (pag. 15-16). A°a se face cã însemnãrile acestui poet sclipitor, chiar atunci când nu se ocupã în mod direct (sau fãpi°) de *teologia literaturii* sau de relapia sa cu divinitatea (despre "Dumnezeu privit de jos, dinspre lume", dupã cum scrie într-un loc), precum în rugãciunile transcrise în momentele cruciale, în care Popescu pare transfigurat de credinpã, sunt strãbãtute de o adevãratã nãzuinpã spre înduhovnicire. Fie cã face un portret superb lui Toulouse Lautrec (poate cel mai expresiv °i mai adânc fãcut de cineva pictorului francez *în cuvinte*): "Un cap enorm, brunet, o fapã morbidã, suptã, suferindã, dar foarte coloratã, cu pielea grasã, uleioasã °i înnegritã de barba zburlitã; o gurã tãind figura de la un obraz la celãlalt, având aspectul unei rãni deschise, cu buze formidabile, turtite °i fle°cãite, buze a cãror pieliapã violet-trandafirie tive°te deschizãtura înspãimântãtoare, aproape obscenã", pentru ca de aici sã pornească într-o aventurã de descoperire a propriei "con°tiinpe a trupului": "Con°tiinpa trupului este con°tiinpa încercãrii la care este supusã fiinpa în cadrul devenirii lume°ti. Con°tiinpa trupului este cã el însu°i e o bucatã de pãmânt ce poate fi salvatã" (pag. 57-61), fie cã are viziuni sumbre, încãrcate de o covâr°itoare tensiune spasmaticã, iar condipia celui ce notează este evident traumaticã, de *încercare* extremã: "Un turn de cruci puse una peste alta, potrivite perfect ca °i cãrpile în pahetul de cãrpi de joacã, ca °i foile cãrpii a°ezate una peste alta. Îmi iau crucea în cârcã °i fac turism: sus-jos, jos-sus (...) Ajute Dumnezeu cel Mare, cel Bun °i cel Sfânt" (pag. 82) sau ca în fragmentul rãscumpãrãtor din "Zile" (Sâmbãtã, pag. 109): "Noapte: pup de petrol arzând °i eu înecat în foc negru. O piatrã de moarã azvârlitã peste gura cu dinpi a fântânii cu antracit clocotind. O piatrã strivindu-mi limba °i mâinile. Satana este obligat sã-°i caute într-una Antihristul. Iartã-mã Dumnezeule Mare °i Sfânt, dar în noaptea asta a vrut sã °i-l gãsească în mine", fie cã vorbe°te în "limba cârciumii" - prilej pentru însemnãri de o extraordinarã poezie: "Îmi imaginez gustul a cincizeci-de-vodcã fãcutã din grâul care va cre°te pe propriul meu mormânt" (în "Crâ°me", pag. 43-53), Cristian Popescu este acela°i poet inconfundabil, de o finepe cuceritoare a observapiei, inegalabil în joaca °i jocurile funambule°ti, în care se întâlnesc, dupã cum s-a mai spus, Bacovia, Urmuz °i Caragiale, °i pentru care amorurile ("Femeia doar ca pretext de iubire. Infirmitate") °i Dragostea credinciosului plin de smerenie ("Criza, boala, nebunia nu pot fi decât prilej de smerenie") sunt într-o curioasã "întrecere": "Amantele, concubinele, marile amoruri, femeile cu care am trãit ar putea fi mã°tile noastre mortuare, adicã mã°tile de gaz pe care le poartã îngerii atunci când, uneori, ne vizitează" (pag. 90).

O carte superbã, din care se poate cita copios °i la întâmplare, fãrã spaima cã ai putea nimeri vreo scãdere în extraordinarul flux al con°tiinpei poetice, o carte de o curãpenie °i o expresie a credinpei întru totul exemplare, transcriind cãderile °i înãlpãrile unui poet despre care de-abia acum putem afirma cu încredere cã este un mare poet. Un caiet de însemnãri fapã de care notapiile zeloase °i îngâmfate din jurnalele publicate de scriitori astãzi la modã par ni°te mizilicuri vorbãrepe °i plicticoase. [a]i ce alt final ar fi mai potrivit decât un citat din pledoaria lui Cristian Popescu pentru jurnal, pentru mãrturisire °i "nebunie": "Jurnalul este un fel de *nuntã continuã*"; "Deci, a°a cum nu există diferenpã între jurnal °i creapie, nu există diferenpã nici între om pe de-o parte °i nebun pe de alta. Orice literaturã, fie ea jurnal, teatru, pamflet sau roman este una a unui *biet nebun*".

■



Black Pantone 253 U

Yves Namur °i poezia interogativã

Ion Cristofor

YVES NAMUR
Cartea celor °apte porþi
Bucure°ti, Editura Fundaþiei Culturale Libra, 2004

Nãscut în 1952, la Namur, în Belgia, Yves Namur este autorul a numeroase volume de poezie, dintre care amintim: *Fragments de l'inachevée* (1972), *Le voyage en amont de vide* (1990), *Une parole dans les failles* (1997), *Figures du très obscur* (2000), *La petite cuisine bleue* (2002). Tradusã °i publicatã în numeroase limbi (germanã, spaniolã, portughezã, chinezã, maghiarã, arabã, ebraicã etc.), creaþia sa a fost încununatã cu numeroase premii literare de prestigiu, cum ar fi Premiul Academiei Regale din Belgia (1974), Charles Plisnier, Jean Malrieu, Maurice Carême. Împreunã cu reputata Liliane Wouters a alcãtuit în 2000 o antologie intitulatã *Un siècle de femmes*, iar recent a publicat, în colaborare cu poetul canadian Jean Royer, volumul *Demeures du silence* (2003).

Ca o recunoa°tere a valorii sale, poetul a fost ales pe 8 decembrie 2001 ca membru al Academiei Regale de Limbã °i Literaturã Francezã din þara sa, iar din octombrie 2002 este membru al Academiei Europene de Poezie. Nu e deloc întâmplãtor cã recent una din cele mai importante cãrþi ale sale a apãrut în traducere românească. Volumul intitulat *Cartea celor °apte porþi* apare în traducerea distinsului poet °i traducãtor Valeriu Stanciu, într-o versiune de o mare frumuseþe °i eleganþã a expresiei.

Volumul lui Yves Namur ni se dezvãluie ca un fruct al luciditãþii °i rigorii, care permite cititorului sã descopere modul interogativ în care poetul î°i concepe sintaxa imaginarului sãu, prin care discursul poetic se instituie ca o expresie a devenirii permanente a universului. Parcurgând aceastã sintaxã a cãrei coerenþã este strâns legatã de tema limitei, a trecerii, a celuilalt, a obstacolelor, a morþii, a tãcerii °i abisului, strãbatem un univers oarecum circular, un "cerc nelini°tit", în care schimburile de imagini °i rãsfrângeri sugereazã mereu o armonizare a contrariilor, un transfer neîncetat de energii, menite sã comunice "nelini°tea tuturor cercurilor". Con°tient, ca °i Gottfried Benn, cã eul modern este iremediabil marcat de sentimentul golului °i al stigmei ("numai douã lucruri dãinuie: golul / °i Eul stigmatizat"), poetul e un spirit hamletian, preocupat sã afle mereu partea ascunsã a lucrurilor, sã surprindã esenþa realului, sã descifreze enigma acelui dinamism care, în opinia lui Hegel, se creeazã °i se actualizeazã în istorie.

Poezia lui Yves Namur roste°te ceva esenþial, enigmatic despre dinamismul vieþii spiritului, al unei realitãþi ce tinde spre claritatea de cristal a ideii. Lirica sa întemeiazã o dialecticã particularã în care spiritul reþine coexistenþa contrariilor ce acþionează în real. Vocea poetului afirmã °i neagã în aceea°i mãsurã, fãrã încetare. Ea instituie o veghe a spiritului dubitativ, cartezian, a cãrui pendulare între contrarii poate fi asociatã unei hegeliene "munci a negativului". Dacã "adevãrul este întregul", cum afirmã autorul *Fenomenologiei spiritului*, poetul belgian se confundã, cu umilinþã °i nobilã simplitate, cu un ucenic a nedesãvâr°irii, al fragmentului, al acelei "simple fãrâme de timp", ca autor al unei "schiþe palide a timpului infinit" (p. 91). În fond, Yves Namur este con°tient cã scrierea rãmâne o provocare a hazardului, a tãcerii, a vidului °i absenþei, ca în poemul de la pagina 93, din ciclul celei de-a °asea porþi: "Nimic nu rãmâne / °i nu-mi rãmâne de acum înainte nimic, / Nimic de spus, nimic de scris. // Nici urma unui pas, / Nici mãcar °tergerea unui pas, // Nici timpul unui pas, / Nici mãcar numele unui pas. // Ar rãmâne doar / Abia deslu°itã / Urma nimicului".

Cartea celor °apte porþi permite sã sesizãm modul în care poetul utilizează contrariile privite nu ca opoziþii ireductibile, ci ca momente ale unui proces dinamic, ca secvenþe ale unei þesãturi de realitãþi plurale, de adevãruri parþiale ce se confruntã adeseori cu fanto°e °i iluzii. Nu e întâmplãtor cã poetul î°i pune întregul demers sub simbolistica limitei. Poarta e un loc al trecerii între douã lumi, între cunoscut °i necunoscut, între luminã °i umbrã, între sacru °i profan. Ea e promisiune a unui mister, a unei revelaþii. Simbolul are, indiscutabil, o dimensiune dinamicã °i psihologicã, cãci poarta indicã nu numai posibilitatea trecerii, ci °i pe cea a descoperirii. A traversa o poartã înseamnã a pã°i spre un alt nivel ontologic. Semnificaþia escatologicã a porþii e prezentã mai ales în mediile de culturã în care poarta e consideratã ca un loc de trecere °i de sosire. În acest sens e vãzutã, în imaginarul cre°tin, cea de-a doua venire a lui Isus Cristos, personaj descris ca un cãlãtor care bate la poartã. În paginile *Genezei* se vorbe°te de poarta cerurilor pe care Divinitatea le-ar deschide pentru a se manifesta. Dar simbolistica extrem de bogatã în sugestii a cre°tinismului desemnează în poartã ideea de transcendenþã, accesibilã sau interzisã. Ca imagine ecumenicã a imanenþei vieþii, cea a porþii deschise sau închise marchează locul de trecere într-un plan al iniþierii, ca în ritualurile francmasonice, în care poarta este pragul dintre o lume profanã °i una sacrã. Poetul belgian î°i concepe volumul ca pe un act iniþiatic, de traversare a diverse etape ale cunoa°terii. Nu e deloc întâmplãtoare nici ordinea de parcurgere a celor °apte capitole / porþi: *Poarta Morþii*, *Poarta Traversãrii*, *Poarta Celuilalt*, *Poarta Cuvintelor °i a Nerostirii*, *Poarta Imposibilului*, *Poarta °tergerii*, *Poarta Luminii*. Sunt °apte trepte iniþiatice, cifra ce desemna la vechii egipteni simbolul vieþii eterne, un ciclu complet, o perfecþiune dinamicã. Numãr magic în diverse doctrine, cele °apte capitole sunt totodatã trepte ale iniþierii într-o gnoseologie poeticã.

Poezia sa recurge la o texturã elementarã, esenþializatã, refuzând arabescurile manieriste sau proza uzatã a limbajului comun. Yves Namur mizează pe sensul pur °i pe densitatea funciarã a cuvintelor. Strania ambiguitate a poemelor sale tâ°ne°te adeseori dintr-o goliciune literalã ce ni se oferã deopotrivã cu strãlucirea °i profunzimea sa. Cuvintele par legate direct de palpitul vieþii, fãrã cordoanele ombilicale ale trucurilor poetice.

Ca °i în cazul lui Arthur Rimbaud, hoinarul ce afirma "Je est un autre", Yves Namur vorbe°te despre sine ca despre un "alt eu", surprins într-un efort de obiectivare, de meditaþie care "se întoarce fãrã încetare înspre moarte / °i înspre cuvântul morþii". În ipostaza scribului ce încearcã sã definească "limita °i necuprinsul", poetul se dovede°te un tenace explorator al propriilor limite, incertitudini °i obscuritãþi. Universul acestor poeme se configurează în mãsura în care afirmarea unei prezenþe a fiinþei face posibilã °i o rostire a absenþei sale, a lucrurilor °i a preajmei, a negativitãþii. Yves Namur încearcã sã acceadã spre taina lucrurilor °i a fiinþei printr-un discurs care evitã incontinenþa verbalã °i î°i aliazã un mod de expresie mai apropiat de tãcere decât de trâncăneala cotidianã. Interogaþie asupra limitelor °i efemeritãþii, poezia sa constituie în acela°i timp o meditaþie gravã asupra cuvântului, vãzut ca un instrument atins de o anume precaritate, ce relevã discontinuitãþi °i rupturi, care impune sentimentul unei distanþe dintre semnul lingvistic °i obiectul concret. Mai ales secþiunea a patra a volumului, intitulatã *Poarta Cuvântului °i a Nerostirii*, se constituie ca o mãrturie asupra impactului pe care îl are în con°tiinþa poeticã identitatea sau nonidentitatea semnului °i obiectului. Această mãrturie a distanþei dintre semn °i obiect, pe care un Gaston Bachelard o indicã drept fundament al oricãrei rostiri poetice, prime°te la Yves Namur o expresie de o mare densitate ideaticã, iradiantã, ca în poemul ce deschide cea de-a patra poartã a cãrþii : "Cuvântul mãsoarã distanþa // Între / Ceea ce zic eu cã ar fi o piatrã / °i ceea ce zice piatra, // Între / Ceea ce zic eu cã ar fi un arbore / °i ceea ce zice arborele. // Cuvântul mãsoarã distanþa exactã, // Cea / Care încã desparte întunericul °i transparenþa unei pietre, // Cea care încã desparte umbra / °i lumina unui arbore." Mânuitor al unor instrumente verbale precare, cuvintele, poetul înregistrează semnale nu mai puþin efemere, cum ar fi "vocile albinei", "vocile tãcerii în albinã", vocile alteritãþii pierdute în imensitatea timpului. Cuvântul însu°i, calificat a fi "atât de sãrac", pare a fi structurat din "goluri", din viduri °i absenþe. Ca un constructor de "punþi între cuvinte", poetul nu î°i arogã virtuþi demiurgice, ci doar postura de modest colaborator al absenþei °i nerostirii, ipostaza celui ce încearcã, cu franciscanã umilinþã, sã adopte o eticã a puritãþii, sã aprofundeze o "lecþie (a) zãpezii". Poetul e con°tient cã glasul fiinþei poate fi aproximat numai prin recursul la tãcere, la un discurs dialogal în care cuvântul e echilibrat de nerostire. Accesul la esenþa lucrurilor e mediat de tãcere, dupã cum drumul spre "adevãrul Fiinþei" (spre a folosi expresia lui Martin Heidegger), spre tumultul vieþii, spre lumina finalã, trece prin porþile morþii. Întregul periplu al volumului desenează un traseu în care descoperim un demers orfic, de coborâre în subteranã, într-un infern al lucrurilor concrete sau într-o zonã a umbrei (cu acea rilkeeanã evocare "a unei umbre în pragul pragurilor") °i de urcu° spre sursele aurorale ale luminii, din ciclul final, al celei de-a °aptea porþi.

Convins cã limbajul poetic are o capacitate specificã de ontologizare, Orfeul modern e un obstinat cãutãtor al desãvâr°irii, al imposibilului, ca singurã cale de acces spre esenþa Fiinþei °i cântecului : "Numai imposibilul // El e singur / °i e singurul care întemeiazã Fiinþa, // °i de asemenea întemeiazã cântul / °i numele infinite ale Fiinþei."

Cultivând o liricã a antinomiilor, a con°tiinþei dureroase a limitelor, Yves Namur sesizează cã înfruntarea, interogarea °i periplul sunt atitudini de depã°ire a antinomiilor, de înaintare spre o direcþie în care omul °i lumea î°i redescoperã originarã °i inepuizabila lor unitate, ca °i promisiunea unui sens, cel al unei totalitãþi a fiinþei. Poezia devine aici o cale exploratorie, o "încercare de a numi ceea ce se aflã dincolo de exprimabil", dupã cum bine remarca un comentator al poeziei sale. Recentul volum apãrut în române°te ne permite sã descoperim posturã orficã a unui mare poet european, situat mereu dincolo de mode °i timp, preocupat de enigma, de magia fundamentalã a existenþei.

■

Black Pantone 253 U

Black Pantone 253 U

La paradisul nevrozelor

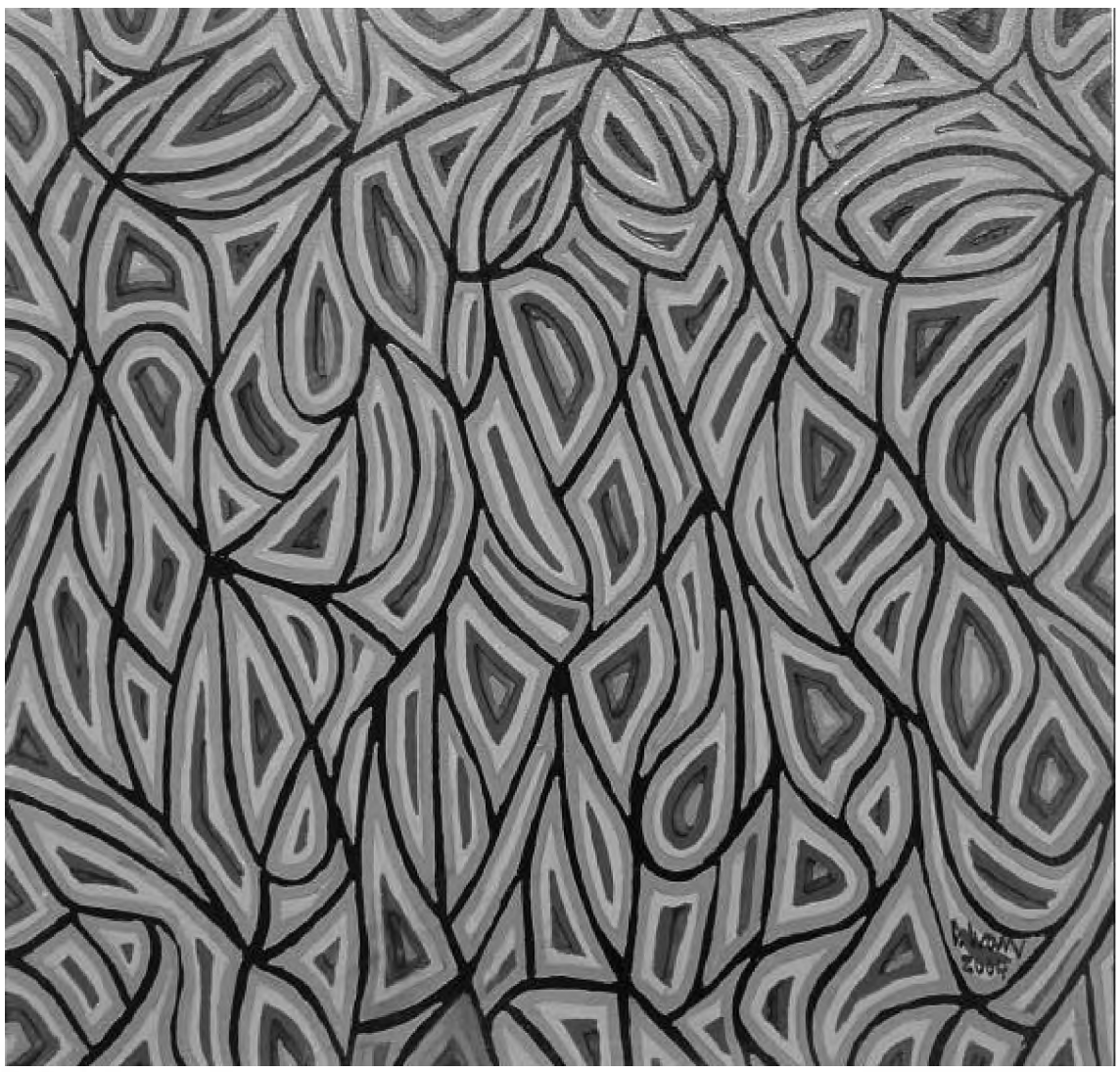
Ovidiu Pecican

Pe când mă pregăteam să devin student, frecventând într-o marți seara - la opt - cenaclul clujean *Tribuna*, condus de Titel Zărnescu, am asistat la debutul unei poetese delicate, din categoria liceencelor, care urma să-mi fie colegă, doi-trei ani mai târziu, în cenaclul studențesc al *Echinoxului*. De-acum autoarea versurilor scria și eseuri labirintice, care îmbinau ludicul cu esotericul și ascundeau mai mult decât desfășurau. N-aș fi crezut pe atunci, prin anii 80, că poeta și eseista culturală se va afirma, din anii 90 încoace, și ca o analistă a fenomenului concentraționar comunist ori ca prozatoare. Dar deja debutul ei romanesc - cu microromanul *Călătorie prin oglinzi* (1989) - a atras atenția asupra filonului pe care încerca debutanta să îl exploateze. Caracterizat drept oniric și asumat ca atare și într-un manifest (de complicitatea cu care nici Corin Braga și nici subsemnatul nu suntem străini), zăcământul a continuat să fertilizeze o operă ce se anunță amplu desfășurată în timp și spațiu, ale cărei contururi abia încep să se precizeze în ultimii ani. Ea a fost urmată, mai decantat și mai apăsat, în volumul de povestiri *Purgatoriile* (București, Ed. Albatros, 1997, 250 p.), în romanul *Tricephalos* (Cluj-Napoca, Ed. Dacia, 2002, 282 p.) și, acum, prin noua culegere de proze scurte intitulată *Nebulon* (Iași, Ed. Polirom, 2005, 326 p.).

O anume ezitare a criticii în situarea toposului literar cultivat de Ruxandra Cesereanu se datorează posibilității ca acesta să fie revendicat de mai multe zări: reverie scăpată de sub controlul rațiunii, limb suprarealist, formulă de coagulare a unui tărâm rupt din continentul realismului magic, zonă crepusculară a ficțiunii de tip fantastic, parcelă experimentală din zona literaturii psihanalitice, cultivare a reprezentărilor infantile din nișa basmului fantastic, caricatură de lume spânzurată între Ensor și Til Buhoglindă... Toate acestea, puse în conexiune de o rețea de acces subteranã, într-o texturã prozasticã saturatã de lirism grotesc și sarcasm evanescent, care validează, însă doar parțial, lasând-o cu gustul neîmplinirii, orice aproximare venită din partea comentatorilor. Așa se explică în ce fel proza Ruxandrei Cesereanu o situează mereu pe autoare într-o galerie ultrapopulată de creatori dintre cei mai diverși și într-o sferă de creație foarte pestriță, parcă imposibil de decantat, unde Alice Botez, Mircea Cărtărescu, Emil Botta, Ștefan Agopian, Ștefan Bănulescu, A.E. Baconsky, Vintilă Ivănceanu, Ion Creangă, Petre Ispirescu, Dimitrie Cantemir coexistă fără probleme, într-o unitate submersă evidentului curcubeu. Într-o altă sală a acestei expoziții imaginare - să zicem că vorbim de una populată cu chipuri notorii ale universalității dar și de reprezentanți ai unor domenii diferite -, René Magritte stă alături de James Ensor, de Salvador Dali, de Sigmund Freud și de Carl Gustav Jung, de Wilfred Bion prozatorul, dar și de François Rabelais și Cyrano de Bergerac, de Novalis și E.T.A. Hoffman, de Thomas Mallory ori Chrétien de Troyes. Ce vreau să spun este că, ancorată între atâtea nuanțe și tendințe, veșnic sub semnul defulării autentice, mediate de identități recrutate din depozitele vaste ale culturii autohtone și internaționale, această proză reprezintă gesticulația ferventă a autoarei rătăcită printre cuferele din pod, într-o alertă a schimbării măștilor și vestimentației.

De fapt, Ruxandra Cesereanu scrie proză dintr-o nevrozã egocentricã ce îi hrănește, printr-o bogată și fastuoasă imagerie, și poezia. Leacul pare să fie continua generare de lumi și reprezentări, dintre cele mai diverse, în care - precum în Wonderlandul lui Lewis Caroll - Alisa își înscenează propriile capcane și răzbateri la suprafață. (De altfel, Alisa ocupă o secțiune copioasă din *Tricephalos*). După cum avertiza însă autoarea pe coperta a IV-a a *Purgatoriilor* - iată că ea nu frecventează paradisiacul, rămânând în zona interludiilor ori, alte dăți, direct în cea a catacombelor - "Există lumi suspendate; lumi diafane sau porcești [*sic*!], văzute de sus sau văzute de jos, lumi *între* [subl. *R.C.*]". Este, totuși, o diferență majoră între aceste catacombe, produse de o imaginație debordantă, saturată cultural - și cele livrate de realul imediat. Pe acestea din urmă, Ruxandra Cesereanu le-a disecat cu un bisturiu meticulos în cărțile despre Gulagul românesc și tortura secolului al XX-lea, coborând în bolgii în care, mărturisesc, nu am avut întotdeauna tăria să o urmez. Comparația între cele două tipuri de infernuri se poate dovedi o cheie de înțelegere a demersului prozatoarei. Copleșită de spectacolul inuman și jos al realului, autoarea pare să genereze din propria sensibilitate lumi alternative, dacă nu mai puțin întunecate, cel puțin mai suportabile. În acest sens ele funcționează ca adevărate purgatorii între cenușiul terifiant și inumanul chip al lumii în care trăim, pe de o parte, și imposibilul paradisiac al reveriei romantice la care ar avea dreptul, dar care rămâne interzisă. Interdicția impusă sensibilității artistei nu este doar cea pe care o presupune oprimarea politică îndelungată (am avut parte de aceasta, din plin, toți cei care ne-am născut, am copilărit și ne-am trăit tinerețea înainte de 1989). În calea ei stă, orice s-ar crede, și o întreagă evoluție culturală. Avangardele artistice de acum un veac, fascismul cultural și proletcultismul, apoi caracterul imperios al textualismului și postmodernismului o împiedică pe Ruxandra Cesereanu - și pe câți alții - să-și transpună în paginã sensibilitatea genuinã, fără îndoială, de sorginte romanticã. Preferând riscul aglomerărilor în paginã, al aglutinării mai multor modele culturale, deghizându-se în diverse *personae*, vocea auctorială traversează genurile și speciile literare, având drept adjuvant o inteligență remarcabilă și o capacitatea de muncă redutabilă. Asezonat cu o metodologie științifică adecvată, gustul pentru sinistru, macabru și intolerabil devine astfel o armă în descifrarea trecutului recent și a actualității în cărțile despre universul concentraționar, tortură și imaginarul violent românesc. Exprimat cu mijloacele unui lirism expresionist și suprarealist, într-o retorică violentă și senzuală, eul poetic al autoarei găsește drumul spre public într-o formă lirică omologată de multiple volume. În fine, agonisind reminiscențe din sfera basmului, a mitologiilor infantile și adolescentine, exploatând la maximum achizițiile culturale teoretice (de factura psihanalizei), cele din patrimoniul vizual (Dali, Chagall, Magdalena Rădulescu) și, desigur, locuri centrale ale literaturii universale și autohtone, Ruxandra Cesereanu le alătură în proză pentru a drapa narațiuni în care nu doar preferința pentru oniric, exotic și medieval sunt de sorginte romanticã. Este un mod de a gestiona un set de afinități culturale care, în absența explorărilor formale, s-ar înfățișa în stare nudă, și poate, de o aparență desuetă, deși, altminteri, pe deplin convingătoare în autenticitatea lor. De aici nevroza noului, a experimentului literar, a unicității vocii și a strălucirii mereu înnoitoare a veșmântului, despre care vorbesc și prozele din volumul *Nebulon*.

■



8 Black Pantone 253 U

Black Pantone 253 U

A reprezenta imprezentabilul

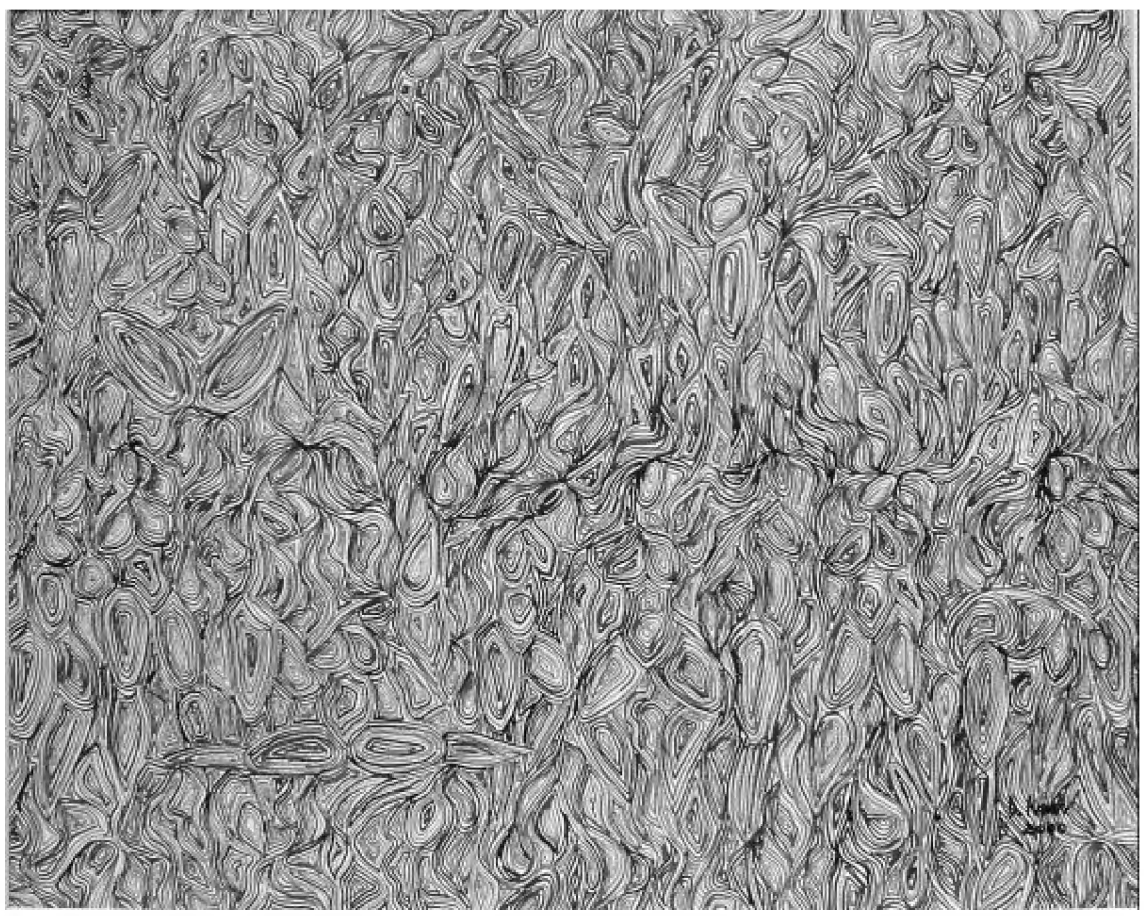
Partea I: Câteva considerații despre reprezentare

Ioan Pop-Curșeu

Problema reprezentării mi s-a părut întotdeauna capitală în arte, și mai ales în literatură. Sigur că obiectele reprezentate pot fi multiple, de la cele simple, banale, univoce, pe care artele vizuale sunt în stare, de pildă, să le "copieze": îmi închipui un pictor în fața șevaletului, pe cale să picteze o natură moartă. Efortul, dacă simplificăm nepermis lucrurile, nu este enorm: pictorul nostru nu trebuie decât să fie atent la forme, să reproducă fidel culoarea bostanului, a nucilor, a strugurilor și a merelor, să dea iluzia tridimensionalității, și întreaga spinoasă problemă a reprezentării "perfecte" este rapid rezolvată. Dacă îmi închipui acum un scriitor așezat în fața acelorași obiecte ca și pictorul, nu îmi trebuie mult să-mi dau seama că are cu mult mai multe dificultăți să dea cititorilor iluzia că văd o legumă sau că mănânc un fruct. Cuvintele sunt aproximative, fluide, și trezesc în mintea cititorului ecouri pe care scriitorul nu are cum să le controleze. Un pasaj descriptiv rămâne mult mai vag decât reprezentarea picturală imaginată mai sus: "Pe masa veche de lemn, printre nuci proaspete cu coaja aproape umedă, între mere de un roșu aprins, flancat de doi ciorchini de struguri violacei, trona un bostan uriaș, de un verde-sumbru striat cu galben. Pe coaja netedă puteai distinge cu ușurință mai multe proeminențe asemănătoare unor negi, ceea ce îl făcea să semene cu un chip de bătrân mai mult sau mai puțin înțelept."

Ce se întâmplă dacă de la obiecte trecem la senzații, sentimente și stări sufletești? Ce se întâmplă când un artist vrea să reprezinte dragostea, ura, mânia, prietenia, renunțarea, melancolia, exasperarea, plăcerea, enervarea, contemplarea, seninătatea? Artele plastice au iarăși aici avantajul unui impact imediat asupra receptorului, mai ales când pun în practică procedee de tip expresionist. Mă gândesc automat, fără să caut în adâncurile memoriei, la tablourile lui Edvard Munch. Nimic nu traduce mai bine, vizual vorbind, frica decât tabloul intitulat *Țipătul*: expresia personajului este redusă la esențial, la o gură neverosimil deschisă, și la ochii căscați spre o apariție în mod sigur terifiantă, deși nefigurată. De asemenea, toate liniile bizare din restul tabloului contribuie la exacerbarea sentimentului de spaimă al personajului. La fel, în *Angoasa*, oamenii strânși unul într-altul, culoarea pământie a fețelor, colțurile buzelor lăsate în jos, ochii cețoși, un cap de pod abia sugerat și același tip de fond făcut din diferite nuanțe de roșu, galben și violet exprimă cu mult mai bine nelinițtea decât orice savante expuneri în cuvinte, chiar semnate de Kierkegaard sau Heidegger. În sfârșit, un ultim exemplu: când Edvard Munch, în *Despărțirea*, pictează un bărbat care își smulge inima și o siluetă feminină care se îndepărtează, reușește să creeze una dintre cele mai pregnante imagini ale disperării din întreaga pictură occidentală.

Am acum în fața ochilor un scriitor care se străduiește să reprezinte cam aceleași sentimente ca și Munch, dar care este lipsit de resursa esențială a simbolismului vizual. "Nefericirea neprevăzută cu care mă găseam confruntat mi se părea (la fel ca prietenia lui Albertine cu două Lesbiene) că o trăisem deja, fiindcă o citisem în atâtea semne în care (în ciuda afirmațiilor contrare ale rațiunii mele, sprijinite pe spusele lui Albertine însăși) discerneam suferința, oroarea pe care o avea să trăiască astfel în sclavie, semne parcă trasate cu cernealã invizibilă în interiorul pupilelor ei triste și supuse, pe obrajii ei brusc înflăcărați de o inexplicabilă roșeață, în zgomotul ferestrei care se deschisese dintr-odată." Jocul lui Proust în această simplă frază din *Albertine disparue* este extrem de complex: în primul rând, naratorul își enunță nefericirea prezentă - aceasta este așadar starea de suflet care trebuie circumscrisă, reprezentată - dar nu o descrie la modul liniar, explicativ, ci o pune în raport cu nefericirea trecută a lui Albertine, cu nefericirea femeii de a fi captiva unui bărbat care nu o înțelege și este îngrozitor de gelos, cu oroarea închiderii într-o dragoste tiranică fără perspective. Semnele nefericirii lui Albertine devin în acest mod semne ale nefericirii naratorului, și cele două sentimente se elucidează unul prin celălalt. Literatura, spre deosebire de artele plastice, nu produce poate un impact la fel de imediat: nefericirea personajelor lui Munch este atât de evidentă, de esențializată, încât nu putem decât să ne concentrăm asupra ei, să o absorbim prin toți porii, în timp ce nefericirea personajelor proustiene parcurge un drum complicat și sinuos înainte de a se fixa în conștiința receptorului.



Dar senzațiile, sentimentele și stările sufletești, la fel ca obiectele, țin de sfera posibilităților de reprezentare. Situația se complică însă când un artist - fie acesta pictor sau scriitor - are ambiția să lucreze la limita extremă a reprezentabilului, acolo unde nu mai există obiecte și sentimente, ci numai nimicul, vidul, neantul și... Dumnezeu. În afară de Dumnezeu, toate celelalte trei concepte sunt negative, de o negativitate radicală, ireductibilă. În nimic și neant, nu putem discerne nici un referent: aceste cuvinte sunt forme pure, vocabule libere de orice constrângere, puncte în care tensiunea limbajului - artistic sau nu - este egală cu zero.

Atunci, cum pot fi oare reprezentate, în pictură, în sculptură, într-un text literar sau într-o operă cinematografică, nimicul, vidul, neantul și... Dumnezeu?

Vor urma: *Partea II: Neantul în textele religioase*, *Partea III: Vid, nimic, neant în literatura modernă*, *Partea IV: Despre o poetică a vidului în* Andrei Rubliov *de Tarkovski*.

■

Black Pantone 253 U

Black Pantone 253 U

Unde a dus "visul" angajării

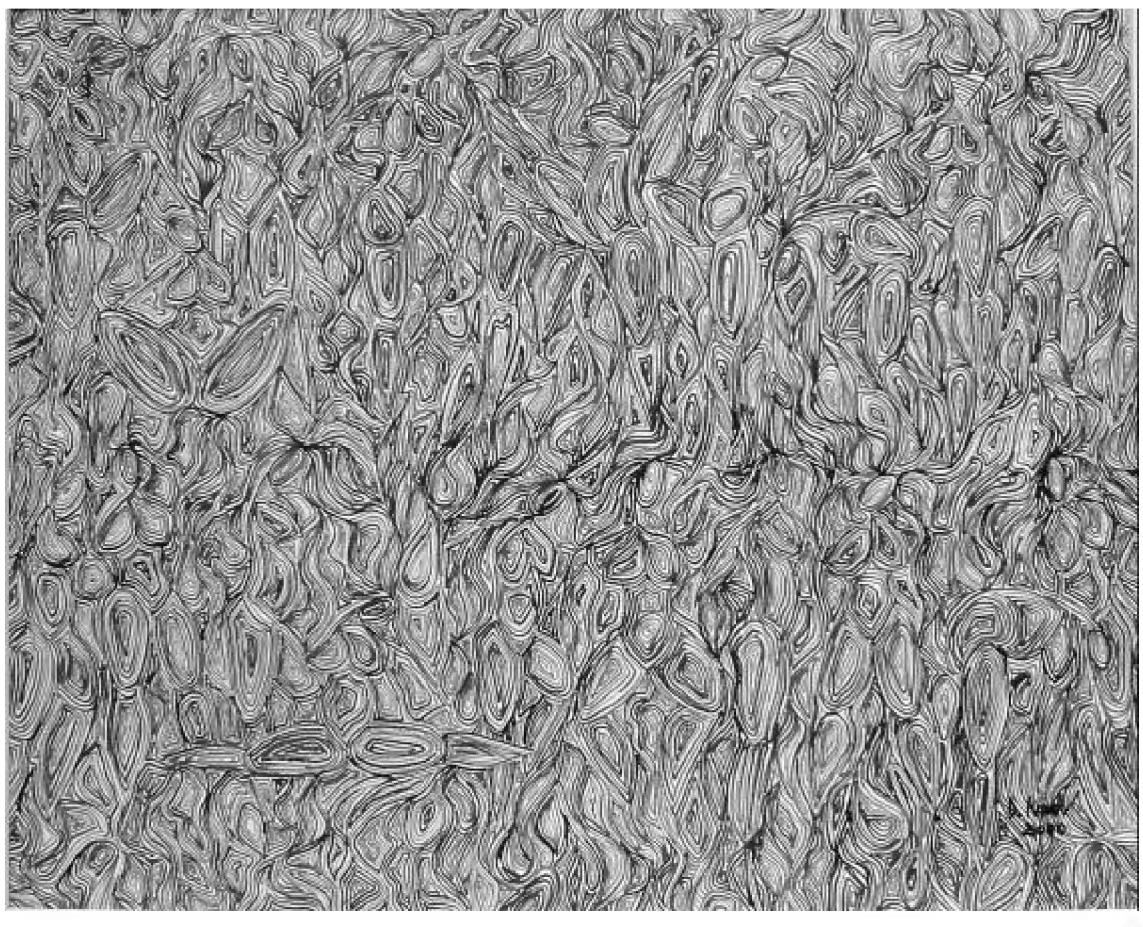
Gheorghe Grigurcu

Adevărul literar ºi artistic (nr. 757/2005) publică *Stenograma întâlnirii tovarăºului Nicolae Ceauºescu, secretar general al Partidului Comunist Român, cu unii scriitori, în ziua de 26 august 1980*, precedată de un comentariu al lui C. Stănescu, intitulat *Visul lui Bulgakov*. Celebrul prozator rus i-a adresat o scrisoare temutului Stalin, la 30 mai 1931, în care declară: "þin să vă spun, Iosif Vissarionovici, că visul meu de scriitor e să fiu convocat la dumneavoastră". Iluzie vană, tertip sau... ironie? În orice caz, motivul "visului" e reluat de unul din participanþii la întâlnirea cu Geniul Carpaþilor, Dan Zamfirescu, care cuvântează astfel: "Nu am avut niciodată ocazia să fiu în faþa dumneavoastră decât în vise. De multe ori mi s-au părut realităþi, dar nu au fost ºi acum, când ni s-a spus de această întâlnire, am rugat pe Paul Anghel să-mi dea un pumn ca să-mi dau seama dacă este vis sau realitate". Nu ºtim dacă Paul Anghel i-a dat pumnul solicitat, dar "visul" în chestiune nu e, vai, decât un episod de adulare josnică, de prosternare în stil oriental în faþa cârmaciului comunist indigen, mezin al dictatorului sovietic. E un coºmar incapabil a te recunoaºte. Pierzând orice simþ nu doar al realităþii, ci ºi al ridicolului, istoricul Dan Zamfirescu "polemizează" astfel cu Europa Liberă: "Virgil Ierunca mă declară ajuns la culmea delirului fiindcă am scris recent că istoria noastră antică, medievală ºi modernă este simbolizată de trei personalităþi sintezã: Burebista, ªtefan cel Mare ºi Nicolae Ceauºescu. Ceea ce afirm ºi acum". În treacăt fie zis, cu câþiva ani mai târziu, numitul Dan Zamfirescu a mai adăugat ºi o a patra "personalitate sintezã": papa Stoica, iniþiatorul Caritas-ului... Iar prozatorul Paul Anghel (vă amintiþi că a fost asemuit cu Tolstoi?) se văicăreºte fără nici o jenă: "Stimate tovarăºe secretar general, aº dori să vă spun că pentru noi reprezentaþi un sens de existenþă. Ce ne-am face noi dacă nu aþi fi dumneavoastră?". Evident, plevuºca sărută ºi ea papucul padiºahului roºu, prin mijlocirea tov. Dumitru Bălăeþ: "am căutat să servesc cu toate puterile fiinþei mele politica partidului nostru, luminoasele ºi înþeleptele dumneavoastră indicaþii în câmpul dezvoltării plenare a literaturii noastre contemporane". Greþoasele encomii reprezintă sosul care agrementează atitudinile celor 22 de scriitori ce s-au prezentat în faþa Ceausescului ca-n faþa "omului providenþial", apt a le satisface doleanþele. Doleanþe a căror factură e astfel maculată din capul locului, stigmatizată de gestul obedienþei celei mai umilitoare, al linguºirii celei mai compromiþătoare. Indiferent de ceea ce a urmat, o asemenea introducere nu putea decât a invalida moralmente orice demers. E drept că Romul Munteanu se plânge, punctual ºi pare-se justificat de faptul că aºa-zisa "nouă metodologie" de stabilire a tirajelor are un caracter birocratic oneros, prevăzând aprobarea lor în trepte, de la Centrala Editurii la Consiliul Culturii ºi chiar la Consiliul de Miniºtri, acesta din urmă intervenind grijuliu când e vorba de mai mult de 50.000 de mii de exemplare pentru romanul tradus. De asemenea regretă că o seamă de scriitori români din străinătate nu apar, întrucât figurează pe anumite "liste" (exemplele oferite: Uscătescu, Ciorănescu). ªi deploră contactele noastre cu străinătatea, "din ce în ce mai reduse", care ne pun în stare de inferioritate la "târgurile internaþionale" (cu prudenþă sunt citate ca termeni de referinþă doar standurile RDG, Cehoslovaciei, URSS). Însă nu acestea sunt motivele principale ale "întâlnirii", căci în primplan se impun două chestiuni nespus de plăcute urechilor ideologice, menite a le da satisfacþia unui "ataºament", a unui "angajament" partinic din partea personalului domestic cu ecuson literar. Cea dintâi este denunþarea Europei Libere, cea de-a doua confruntarea "lupilor tineri" cu "lupii bătrâni" din sânul breslei, primii dorind a-ºi proba un plus de fidelitate ºi eficienþă.

Europa Liberă apare "demascată" cu toată virulenþa, dată fiind audienþa sa pe scară naþională, marea autoritate de care se bucura. Veritabil centru de putere al democraþiei pe plan extern, postul de radio de la München e suspectat de relaþii cu surse informative din cadrul Uniunii Scriitorilor, surse ce ar funcþiona sistematic ºi cu promptitudine. Înciudarea vătafilor partidului e pe măsură: "Totul se petrece ca ºi când un fir direct leagă conducerea Uniunii de respectivul post de radio, informaþiile circulând aºa de repede încât s-a putut afla la numai o săptămână ce a discutat între patru ochi primarul Capitalei cu preºedintele Uniunii pe seama restaurantului scriitorilor, după moartea lui Marin Preda", pretinde infatigabilul clevetitor Dan Zamfirescu. Iar un alt autor cu vechi state de slugărnicie faþă de oficialitate, Al. Andriþoiu, îi þine isonul, referindu-se specific la Monica Lovinescu ºi Virgil Ierunca: "Această pereche de bătrâni, Monica Lovinescu ºi Ierunca, mai ales, oameni răi, când le aud glasul îmi tremură timpanul, au avut materiale pentru canalele lor, a existat această comunicare foarte strânsă ºi au existat unele cazuri pentru această oficină de propagandă care nu poate fi admisă de noi în viaþa Uniunii Scriitorilor". Aºadar, culmea, Europa Liberă ar trebui să capete o aprobare de existenþă din partea Uniunii Scriitorilor din România! Postul de radio s-ar corela cu un centru de putere al gândirii liberale din þară ºi anume cu *România literară*, care nu doar că e insuficient de combativă, dar ar urmări ºi "lichidarea sistematică" a creatorilor devotaþi partidului, bunăoară a celor ce semnează "poezie patrioticã" sau a scriitorului Eugen Barbu, "luându-se ca pretext un pretins (*sic*!) plagiat" (din nou vorbele lui Dan Zamfirescu, care se vrea vioara întâi a intransigenþei). Mai departe, tov. Zamfirescu se arată scandalizat că menþionata "colaborare" s-ar efectua "pas cu pas", aºa încât pentru a te informa asupra a ceea ce s-a discutat într-o ºedinþă de Consiliu a Uniunii sau chiar într-una de partid e suficient să asculþi emisiunile culturale de vineri ale Europei libere. În mentalitatea cu iz bolºevic a istoricului înnămolit în cliºee propagandistice ar avea loc o "conspiraþie" a postului de radio de peste hotare ºi a hebdomadarului de la Bucureºti, astfel încât pe de o parte primul e alimentat cu date de către cel de-al doilea, iar ultimul urmează "linia" trasată de către cuplul criticilor stabiliþi la Paris. Nimic despre coincidenþele unor opinii realiste! Nimic despre apropierea unor reacþii de bun-simþ! Nimic despre necesitatea comună a scriitorilor de bună conºtiinþă de a se împotrivi dirijismului ideologic ºi cenzurii! Umorul strepezit al acestei tendenþiozităþi supralicitate prin necurmate intrigi ºi firitiseli fanariote în atribuirea racilelor ideologizării forþate tocmai miºcării de liberalizare ce se manifestă anevoios, asimilată, aceasta, intoleranþei, sistemului interdictiv. O frază a perfect uitatului bard Teodor Balº (i se spunea Teodor Falº!) poate stârni zâmbete: "Putem afirma, din păcate, fără să greºim, că viaþa organizaþiilor de partid de la Uniunea Scriitorilor este practic inexistentă, în ciuda unor agitaþii sporadice, îmbâcsite de formalism. Astăzi nu mai sunt posibile nici confruntarea de opinii, nici lupta de idei, nici simplul dialog, aplicându-se sancþiuni chiar ºi administrative pentru delictul de opinie, pentru nealinierea la acþiunile dirijate ale celor interesaþi, totul făcându-se în numele unei democraþii des invocată, sub masca căreia se ascund de fapt: intoleranþa, spiritul inchizitorial, exclusivismul, manifestările huliganice". Gura păcătosului!

(**continuare în numărul următor**)

■



10 Black Pantone 253 U

Black Pantone 253 U

Vorbind despre Dante

Laszlo Alexandru în dialog cu Mircea Petean

Mircea Petean: -- *De unde această fascinaţie la tine pentru un mare spirit, un mare literat precum Dante Alighieri?*

Laszlo Alexandru: -- Dante este o personalitate copleºitoare. E cel mai important poet italian, asta este indiscutabil. Vorba lui Eugenio Montale: "*Dante ha fatto il pieno, e per gli altri è rimasta poca benzina*" (Dante ºi-a făcut plinul, iar pentru ceilalţi n-a mai lăsat benzină).

-- *Āi nu se supără italienii la această afirmaţie?*

-- Nu se supără. Adevărul e că ar fi ºi cam greu să-i găsească un concurent. În cultura română se vorbeºte mai mult despre Eminescu...

-- *La noi e contestat Eminescu...*

-- ...dar se aminteºte ºi de Blaga, este apropiat Arghezi sau este catapultat pe podium Nichita Stănescu. La noi clasamentul nu e atît de tranºant. În cultura italiană însă Dante dominã copios. El este o personalitate sintetică. Āi-a prefigurat epocile. S-a vorbit abia începînd cu Renaºterea despre *uomo universale*, iar Evul Mediu era îndeobºte considerat ca o perioadă de întuneric, mizerie, dogmatism ºi fanatism. Însă Dante a fost un asemenea *uomo universale*! În zilele noastre, e cam greu să stăpîneºti cu hotărîre mai multe domenii ale intelectului, ale vieţii sociale. Te specializezi. Dacă eºti literat, te ocupi doar cu literatura, nu eºti ºi inginer, ºi meteorolog sau geograf. Dar mai mult: nu eºti specialist pe tot ce există, ci doar pe secolul XX, sau pe secolul XIX...

-- *Sau pe un singur autor.*

-- Da. Mergi pe o specializare precisă. Această exigenţă a spiritului nu funcţiona însă pe vremea lui Dante. Pe atunci era o perioadă "virgină" din punctul de vedere al prejudecăţilor privind specializarea restrictivă. Dante apare chiar în momentul creării limbii italiene. Avem în Duecento un punct de intersecţie între limba latină ºi limba italiană. Exista casta intelectualilor, destul de redusă, era preponderent casta ecleziastică, a preoţilor, a feţelor bisericeºti, care se slujeau de limba latină în scris, la liturghie sau în relaţiile epistolare. Pe de altă parte, exista marea majoritate a poporului (a vulgului), care vorbea deja altceva. Italiana era vorbită, dar era încă prea puţin scrisă, nu avea o tradiţie de prestigiu, era net dezavantajată în comparaţie cu latina. Dante este cel care simte cu acuitate nevoia consacrării acestei noi limbi. El vrea să "coboare" cumva cultura, cunoaºterea, lumina, *"il ben dell'intelletto"*, printre cei de jos. Nu este firesc să existe un grupuleţ de oameni luminaţi, care să continue să scrie între ei în latină ºi, pe de altă parte, mulţimea care să vorbească acest grai tot mai alterat ºi neglijent, care va deveni italiana. Dante este un important lingvist, care proclamă necesitatea instituirii culturale a noii limbi vorbite. El ne propune tratatul *De vulgari eloquentia* (adică *Despre vorbirea vulgară*), care se referă la limba populară, extinsă printre oamenii de rînd. Ce face aici autorul? Se întoarce, limba latină folosind-o, către savanţii lumii sale ºi le explică, le atrage atenţia asupra importanţei italienei: de ce n-aţi folosi-o ºi voi? Ba mai mult, este primul dialectolog important. El face o analiză foarte scrupuloasă ºi detaliată a numeroaselor dialecte care existau în Italia medievală.

Dar Dante este ºi un mare politolog, poate unul dintre cei mai importanţi de atunci. El scrie un alt tratat, tot în latină, ca să-l priceapă savanţii vremii, intitulat *De Monarchia* (*Despre Monarhie*). Care era problema politică a Evului Mediu italian? Exista o confruntare acută între două mari grupări. De o parte era Papa, cu sediul la Roma (ulterior mutat la Avignon), de cealaltă parte era Împăratul german, care îºi extinsese controlul spre nordul ºi centrul Italiei, pînă la Statul Papal. În funcţie de aceºti doi poli de putere se creaseră două partide importante: guelfii ºi ghibelinii. Guelfii erau de partea Papei. Ghibelinii erau de partea Împăratului. Se produceau lupte sîngeroase, uneori chiar în cadrul aceleiaºi familii, fraţi care optau pentru partide diferite, se înrolau în armate diverse ºi se ucideau. Se petreceau lucruri înspăimîntătoare, numai pentru că unii erau pentru supremaţia Papei, alţii pentru supremaţia Împăratului. Nu se găsea o soluţie la acest impas.

Dante a găsit soluţia. Din păcate n-a fost ascultat. Ceea ce a explicat Dante abia acum descoperim cît de important a putut fi. În zilele noastre se vorbeºte mereu despre "separarea puterilor în stat", deºi cu o accepţiune uºor diferită. Dar Dante a exprimat esenţa acestui concept încă de-atunci. El s-a întrebat: de ce trebuie să asistăm la o relaţie "*sau-sau*"? De ce trebuie să se elimine cele două puteri, cînd ele ar trebui să fie complementare? Conflictul apare datorită faptului că ambele îºi atribuie aceleaºi cîmp de interese, aceleaºi competenţe. În mod normal, aceste puteri ar trebui să coexiste armonios, pentru că Împăratul ar fi dator să stăpînească peste trupurile noastre, iar Papa să stăpînească peste sufletele noastre. Împăratul să aibă grijă de lumea de acum, iar Papa să ne călăuzească armonios către lumea de apoi. Cele două puteri ar trebui să colaboreze ºi toată lumea să progreseze în mod paºnic. Ceea ce acum ni se pare o soluţie uºor acceptabilă, rezonabilă ºi a fost consfinţită de lumea modernă, de înaintarea gîndirii, de progresul existenţei umane, pe vremea lui Dante, adică la 1300, a fost considerat o erezie, un sacrilegiu.

-- *Ā ºi pătimit din acest motiv. Ā fost exilat!*

-- Nu numai din acest motiv, dar ºi de asta. Cartea lui a fost arsă pe rug, în public! După moartea lui Dante, zeci de ani mai tîrziu, De Monarchia figura încă pe indexul cărţilor prohibite de Biserică. Erau niºte teze care nu conveneau ambiţiilor expansioniste ºi foarte mundane ale papilor. Reamintesc: papii aveau armată, plecau la bătălie, nu se sfiau să omoare, să debarce regii de pe tronuri, aveau pretenţia arogantă să le vină regii la picioare ºi să li se închine, pentru a fi acceptaţi ca suverani. Erau alte vremuri, iar Dante în acel context atît de tulbure a venit cu un concept care azi ni se pare la fel de natural ca aerul pe care îl respirăm. Dante a fost un mare politolog, pe lîngă faptul că a fost un mare lingvist ºi dialectolog!

Însă Dante a fost ºi un interesant estetician. Are o altă lucrare importantă, *Convivio* (*Ospăţul*) - un titlu ca o replică intertextuală la *Banchetul* lui Platon. Autorul comentează aici cîteva poezii ale sale, ne indică felul în care pot fi ele înţelese. S-a gîndit să le dea el însuºi un exemplu criticilor literari ºi esteticienilor. Pe urmele lui Toma d'Aquino, scriitorul italian recunoaºte ºi analizează patru nivele diferite de înţelegere a *Bibliei*. Ne vorbeºte despre nivelul literal, alegoric, moral ºi anagogic. Citind unul ºi acelaºi text, putem să-l înţelegem în cel puţin patru feluri diferite. De fapt Dante ne vorbeºte despre polisemie, polisemantism, polivalenţa semnului lingvistic, concepte care abia în secolul XX, cu semiotica ºi celelalte discipline conexe, au ajuns în mare vogă. Dar Dante le-a exprimat deja la 1300!

Ca să nu mai spun că a avut ambiţii în direcţia fizicii ºi a chimiei, ba chiar ºi a astronomiei. A scris un tratat, *Questio de aqua et terra* (care s-a tradus ca *Întrebare despre apă ºi pămînt*), preluînd ºi dezvoltînd modelul ptolomeic, atît de apreciat în contextul acela medieval.

Dar fiind un important estetician, Dante a fost ºi cel mai mare poet al culturii italiene! Pentru că - nemulţumit pesemne să tot expună teoretic cum să se aplice lingvistica, estetica, politologia, dialectologia, doctrina ecleziastică, astronomia etc. -, le-a luat pe toate ºi a făcut din ele *Divina Comedie*, una din operele capitale ale omenirii!

(continuare în numărul următor)

■

Black Pantone 253 U

Black Pantone 253 U

"Invenþia" autorului °i Georges de la Tour

Simona Furdui

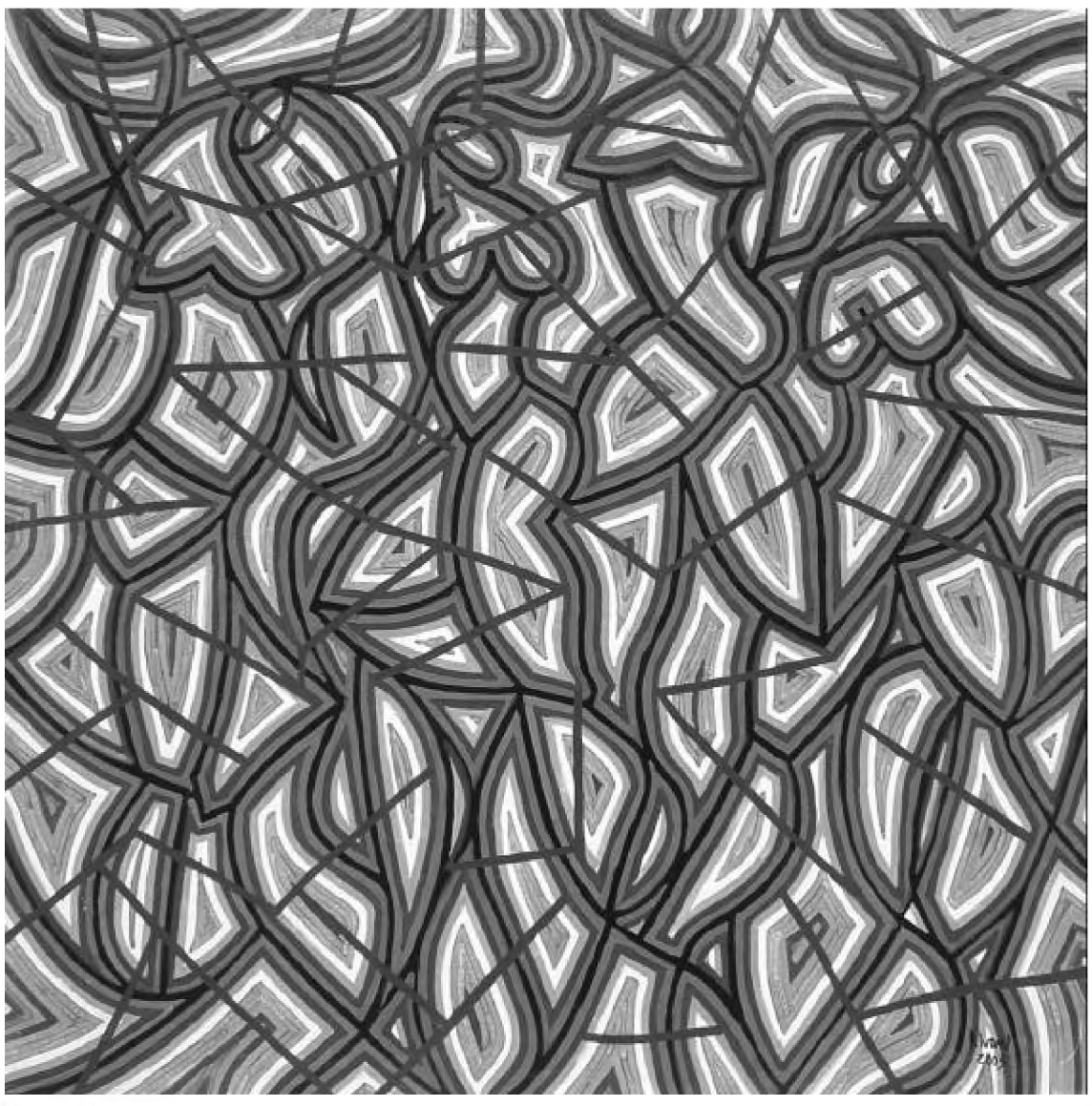
JEAN ROUAUD
L'Invention de l'auteur
Paris, Editura Gallimard, 2004, 323 p.

Jean Rouaud este un scriitor francez care a obþinut premiul Goncourt în 1990 cu prima sa carte publicatã, *Les Champs d'honneur* (Câmpiile onoarei), ceea ce nu era tocmai obi°nuit. La fel de neobi°nuit era sã încerci sã te impui ca scriitor cu o carte autobiograficã. Publicului român îi sunt cunoscute, în traducerea lui Yvonne °i Mircea Goga, cartea pe care tocmai am citat-o °i cea publicatã în 1993, *Des Hommes illustres* (Oameni ilu°tri). Între timp, Jean Rouaud a continuat sã scoatã la luminã alte "bucãþi" ale existenþei sale: *Le Monde à peu près* (1996), *Pour vos cadeaux* (1998), *Sur la scène comme au ciel* (1999). Se vede cã scriitura autobiograficã nu are punct final, fiindcã, de°i în 1999 Jean Rouaud î°i lua la revedere de la pãrinþi °i de la autobiografie, *L'Invention de l'auteur* reprezintã o nouã încercare de a explica cum eul devine scriitor, în ce raport se gãse°te arta °i viaþa pentru el.

Când vine vorba despre o autobiografie nu se poate sã nu aduci în discuþie cartea de cãpãtâi a egoscriiturii, *Le Pacte autobiographique* (Pactul autobiografic), unde Philippe Lejeune stabile°te ca definitorie pentru o autobiografie existenþa triplei identitãþi (nominale) între Autor-Narator-Personaj. Dar ne întrebãm în ce se transforma acest raport în momentul în care egalitãþile se multiplicã?

Sã explicãm: într-unul din capitole, Jean Rouaud devine critic de artã pentru a descrie tabloul *Sfântul Iosif în atelierul sãu* (în alte variante *Sfântul Iosif dulgher*, *Sfântul Iosif tâmplar*), realizat prin anii 1640 de pictorul francez Georges de la Tour: "Astfel un tablou al unui pictor din vremea lui Ludovic al XIII-lea mi-a permis sã-l revãd pe tata a°a cum nici o amintire °i nici o fotografie nu au fãcut-o de aproape patruzeci de ani."(p. 215-216).

Aceastã "lecturã de imagine" nu este gratuitã pentru scriitor: Jean Rouaud se vede pe el în ipostaza lui Iisus, iar pe tatãl sãu în cea a sfântului Iosif. Reluând formula lui Philippe Lejeune avem urmãtoarea situaþie: Autor = Narator = Personaj 1 (Jean Rouaud) = Personaj 2 (Iisus). Aceastã multiplicare parã sã rupã relaþia triplã strictã °i lasã sã se întrevadã posibilitatea continuãrii acestei multiplicãri (poate cu figura Cititorului). Identitatea se stabile°te de o manierã subtilã: tatãl lui Jean Rouaud se nume°te Joseph, iar aceasta e varianta în francezã a numelui lui Iosif; în plus, iniþiala prenumelui lui Jean Rouaud este identicã cu cea a lui Jésus (Iisus). Altfel spus, pentru autor, a vorbi despre sfântul Iosif nu e decât o altã modalitate de a vorbi despre tatãl sãu, de a-l încadra într-o familie mult mai mare, spiritualã. A°a cum pictorul se remarcã prin modul de a cumula umilul cu divinul, tot a°a scriitorul este capabil sã facã dintr-un anonim sortit uitãrii un "om ilustru", dupã cum o spune titlul unei alte cãrþi semnate de Jean Rouaud.



Dar sã vedem cum se construie°te o imagine nouã a identitãþii graþie acestui procedeu de *mise en abyme*. În tabloul lui de la Tour, o nocturnã, Iisus copil se aflã în atelierul de dulgher al lui Iosif care lucreazã; este deci motivul copilului °i bãtrânului, pereche ce trimite la tatãl °i fiul care se regãsesc în orice scriiturã a eului, dar, pe de altã parte, °i la distanþa ce separã cele douã generaþii. Copilul îl prive°te pe Iosif °i þine în mânã o lumânare a cãrei luminã pune în valoare anumite obiecte (unelte, o bucatã de lemn) °i gesturi (feþele, mâinile protagoni°tilor), Georges de la Tour arãtând cã este un cunoscãtor al secretelor luminii artificiale. Cele douã figuri ies din întunericul ce le înconjoarã, potrivit tehnicii baroce a clar-obscurului, în care privitorul e invitat sã descopere partea ascunsã a lucrurilor, sensurile fiind voalate: "Cu fâ°iile sale mari de umbrã care invadează tabloul °i înconjoarã unica sursã de luminã, Georges de la Tour picteazã un univers. Nu numai cel al copilãriei sale la Vic-sur-Seille vazut dinspre proprietatea sa cea mare în apropiere de Lunéville [...], ci cel care ne înconjoarã de peste tot, care ne asediazã, Universul cel nemãsurat, cu ma°inile sale mari de gãuri negre, cu spaþiile sale infinite, cu lipsa lui de masã °i cu lini°tea sa terifiantã"(p. 213), spune Rouaud, dar parcã îl auzim pe Pascal. Personajele par sa facã un pas înainte din haosul negru care le-a conþinut, *post tenebros lux*, asemenea unei rena°teri prin intermediul autobiografiei, din întunericul incon°tientului autorului. ªi dacã obscurul anticipeazã, pentru scriitor, pierderea tatãlui: "În maniera sa nocturnã, care egaleazã în precizie luneta lui Galilei °i legile lui Kepler, el ne anunþa peste puþin timp, o eclipsã totalã." (p. 213), umplerea acestor "gãuri negre", clarul, ar echivala mai întâi cu "invenþia autorului", °i mai apoi, cu "invenþia cititorului", necesarã chiar °i în cazul unui text autobiografic.

Iosif aplecat peste o bucatã de lemn, pare sã schiþeze gestul îngenuncherii în faþa lui Iisus. Potrivit simbolisticii teologice, forma acestui lemn este o prolepsã, o anticipare a crucii pe care Fiul va fi rãstignit. Aceasta suferinþã pe care tatãl o produce fiului are o rezonanþã aparte pentru scriitor, ne-am permite sã vedem aici o referinþã la unul din biografemele definitorii în cazul lui Jean Rouaud: orfan de tatã la 11 ani. Revenind la paralelismul iniþiat, menþionãm cã sfântul Iosif este considerat de tradiþia teologicã drept un sevitor tãcut, iar numele sãu ar însemna "cel care ajutã sã creascã, veghează asupra creº°terii", exact rolul pe care îl are pentru Mântuitor (°i rolul oricãrui tatã). Este umilul dulgher devenit "umbra" Tatãlui în virtutea misiunii sale în misterul Întrupãrii. E de remarcat cã Evangheliile încetează sã-i evoce prezenþa atunci când încep miracolele lui Hristos (la nunta din Cana, Iisus e singur cu mama lui). Toate acestea se suprapun exact situaþiei familiale a lui Jean Rouaud, facilitând identificarea dintre sfântul creº°tin °i tatãl sãu, °i aratã efortul scriitorului de a face din acest "sfânt al uitãrii" un "om ilustru" graþie textului scris.

Scriitorul va încerca sã sublimeze suferinþa produsã de moartea tatãlui, sã o transforme în literaturã, în speranþa cã intensitatea durerii se va diminua. De unde gustul dulce-acri°or lãsat de frazele lui Rouaud într-o "citire" personalizatã a tabloului: "Cu o clipire anume adresatã nouã, el [Georges de la Tour] pune ironic în mâinile

12 Black Pantone 253 U

Black Pantone 253 U

nefericitului, într-o u°oară anticipare a calvarului, acel burghiu în formă de cruce care străpunge lemnul, de care, cu cuie, va fi suspendat chiar acest copil devenit adult. Încă un pic °i Georges de la Tour ne-ar lăsa să înþelgem că Iosif pregăte°te găurile pentru a le facilita sarcina legionarilor. "(p. 215)

Privirea lui Iosif este mai degrabă interiorizată °i þine să o întâlnească pe cea a copilului care vine spre el "aducându-i lumină". Rouaud o descrie astfel: "Iosif întreabă cu o privire pe dedesubt, insistentă, apăsătoare, puþin prietenoasă, aproape amenințătoare, chipul cristic al copilului."(p. 214). Iisus poartă acela°i tip de sandale ca °i "tatăl", poate pentru a sugera mai bine această latură omenească a lui Iisus. Chipul său e extrem de alb - iluminat - iar privitorul este fascinat de modul în care Georges de la Tour a ales să picteze mâna copilului: degetele care protejează flacăra sunt translucide, lumina le travesează, ceea ce pune în valoare o schiþare a gestului binecuvântării. Flacăra este astfel ascunsă privirii, din "taina ei" se pot împărtă°i doar copilul °i bătrânul, cel care s-ar afla într-un spaþiu exterior tabloului nu e considerat capabil să suporte revelaþia directă, intensitatea luminii divine, privitorul putând avea acces doar la reflecþie.

Lumina are astfel o încărcătură expresivă bogată, variată, Georges de la Tour fiind un discipol original al maestrului clar-obscurului italian, pictorul baroc Caravaggio. Focul a fost dintotdeauna considerat ca o sursă a creaþiei, iar mâna care îl ascunde indică faptul că doar cel care creează îl poate "vedea" °i înþelege. El consuma materia brută (evenimentele trăite, am spune noi), pentru a le da o nouă formă, "spiritualizată" (literară, în cazul nostru) într-o alchimie a purificării °i sublimării. Nu trebuie să neglijăm faptul că în estetica barocă, flacăra este simbolul sufletului, dar °i al condiþiei umane efemere, caracterizate de o devenire (transformare) ineluctabilă: arderea trăirii - viaþa - e urmată de stingere - moartea. Lumânarea este, în acest sens, un obiect funerar, °i ea reaminte°te lumânarea aprinsă de fiu (Jean) la moartea tatălui său. Fiul, într-un gest prometeic îi împărtă°e°te secretul focului, iar dintr-o perspectivă demiurgică, proclamă acel *fiat lux*, care declan°ează actul creator.

Un alt detaliu care ni se pare revelator este că Iisus are gura întredeschisă, ca °i cum ar vorbi "tatălui". Respectând logica relaþiilor umane, ar trebui ca tatăl să fie cel care vorbe°te fiului, care îl învaþă, îl iniþiază. Aici raportul e inversat, °i tatăl e cel care rămâne mut °i ascultă. Sau, în

ipoteza că Iisus întreabă, tatăl fie nu vrea, fie nu °tie să răspundă.

De°i tabloul conþine în titlu numele sfântului Iosif, accentul e deplasat de la tată spre Fiu, spre Iisus, datorită luminii, tot astfel cum, incon°tient, un text autobiografic care vorbe°te despre părinte, o face în fapt pentru a vorbi indirect despre fiul-autor. Copilul îl prive°te pe tată nu ca să îl vadă lucrând °i să îi înveþe meseria, ci din dorinþa, neîmplinită, de a stabili un contact vizual cu el. Privirea "tatălui" nu se ridică la "nivelul" privirii copilului; ea rămâne pe drumul întâlnirii °i pare a face etapă în direcþia flăcării, privire în gol, dacă nu interioară, °i intuind un anume secret sumbru. În toate cărþile, scriitorul mărturise°te cât de greu a suportat pierderea tatălui, iar sentimentul de abandon are pentru el acela°i dramatism ca strigătul lui Iisus adresat Tatălui: "Doamne, de ce m-ai abandonat?" Este poate aceasta întrebarea pe care Jean Rouaud ar vedea că Iisus din tabloul lui de la Tour o adresează "tatălui", °i care nu are răspuns pentru el fiindcă Joseph Rouaud face parte acum din altă "lume", cu care muritorul nu are mijloc de comunicare. Moartea tatălui a dus cu sine pentru autobiograful Jean Rouaud, secretul vieþii celuilalt °i secretul morþii. Distanþa privirilor pictate oglinde°te distanþa între tatăl Rouaud °i fiul Rouaud, fixată de primul °i asumată de al doilea până a face din ea o marcă a personalităþii °i stilului său. Unul aparþine stratului ontologic, celălalt stratului estetic.

Interesantă rămâne însă modalitatea prin care Jean Rouaud trece de la artă (pictură) la realitate °i înapoi la artă (literatură), fiindcă de astă dată este descris atelierul lui Joseph Rouaud: "Eram amândoi în atelierul lui [...]. Care era scăldat într-o blândă lumină ro°iatică în tonalităþile tabloului, dar mai puþin sumbră, mai auritâ, partea centrală luminată aruncând în penumbră uneltele °i celălate obiecte."(p. 216). În acest decor, pe jumătate pictat, pe jumătate visat, î°i face apariþia tatăl lui Jean Rouaud, un pasionat în arta bricolajului; autorul îl rememorează în acest spaþiu limitat, unde, copil, îi plăcea să-l privească lucrând.

Antiteza apare în tabloul lui de la Tour °i în îndeletnicirile celor doi: tatăl lucrează cu obiectul brut, pentru a-l face obiect util; copilul "luminează" doar munca tatălui, o face să fie vizibilă, să capete sens. Însă calităþile umane pe care această muncă le cere: respectul umilinþa, răbdarea, rezistenþa la efort, sunt lucrurile pe care tatăl le transmite Fiului. Tatălui îi aparþine astfel viaþă simplă, dar înþelegerea sa e minimă în ce prive°te misiunea copilului pe Pământ. Cel care are o vedere retrospectivă este fiul-autor, el °i-a descoperit puterea de a "învia din morþi" pe cei dispăruþi în famila lui.

Întrebarea pe care Jean Rouaud °i-o pune în rezonanþă cu titlul cărþii (sau pe care i-o putem atribui în interpretarea noastră copilului din tablou) ar putea fi: în cazul unei scrieri autobiografice, cine pe cine "inventează"? Căci a inventa, din perspectiva tatălui, înseamnă a da na°tere biologică copilului, a pro-crea, precum Joseph Rouaud; iar pentru un scriitor, a inventa înseamnă a da na°tere literară, *a crea*. Mutaþia se produce atunci când moartea tatălui rămâne un simplu declan°ator al actului creator, dar, mai apoi, textul creează, "inventează" autorul. Încă din tablou primul pare sa intre "în umbră": Iosif nu e tatăl "natural". Pe jumătate amuzat, Jean Rouaud imaginează un monolog interior al lui Iosif care se întreabă în legătură cu Iisus: "ce-i cu povestea asta? cine mai e °i ăsta? din mine? nu din mine? chiar e adevărat ce se spune? cine să înghită asemenea lucru? ce o sa aducă asta? gloria? Hmm, necazuri, mai ales. De ce nu ar continua pur °i simplu meseria pe care-l învaþ? Nu-i pentru

el lemnul? Ce vrea? Să se facă interesant? °i cu mine ce o să se întâmple? Ce se a°teaptă de la mine?" (p. 214)

La aceasta am putea adauga faptul că pe coperta cărþii se găse°te menþiunea "roman", poate pentru că Jean Rouaud î°i cere °i el dreptul auctorial la "invenþie". Este ceea ce poate sugera titlul, care în francezã, *L'Invention de l'auteur*, se pretează la interesante ambiguităþi: "inventarea autorului" (autorul este inventat de către părinþi, de viaþă, de textul care îi conferă o anumită personalitate ca scriitor) sau "invenþia autorului" (autorul care inventează). Această dublă lectură ne trimite la complexitatea actului autobiografic în sine, la dezbaterile critice despre imposibila sinceritate a autobiografului, despre stilul său care este o per-formare a realităþii trăite, despre privirea retrospectivă niciodată inocentă aruncată în momentul scrierii asupra trecutului, °i care e cu totul alta faþă de cea avută în momentul trăirii evenimentului, despre modul, mai mult sau mai puþin con°tient, în care autorul "blochează", modifică, estetizează amintirile, ca să nu mai vorbim de rolul cititorului care face lectura textului prin prisma propriilor sale biografeme. Astfel, invenþia °i romanul, ficþiunea °i interpretarea personală, se justifică.

Scriitura autobiografică la Jean Rouaud se aseamăna cu efortul corpurilor din tabloul lui Georges de la Tour de a prinde contur graþie luminii proiectate de lumânare. Cu această sursă, în parte ascunsă, "lucrează" scriitorul, iar mâna care þine lumânarea e mâna care þine "pana". Ideea e că totul este voalat, iar sensurile nu se revelează oricum °i oricui; ele poartă întodeauna marca acestui clar-obscur ce intrigă privitorul/cititorul. În text, privitorul devine "cititor": el nu are acces decât la varianta reflectată, la sensul acelor lucruri °i evenimente asupra cărora autorul decide să focalizeze lumina pentru a le scoate în evidenþă. Această sursă a luminii voalate sugerează cititorului că se a°teaptă de la el o putere de "divinaþie" (de iluminare), care să îl plaseze în apropierea sensurilor ermetice. Aceasta ar putea fi, la urma urmei, invenþia cititorului.

■

Black Pantone 253 U

Black Pantone 253 U

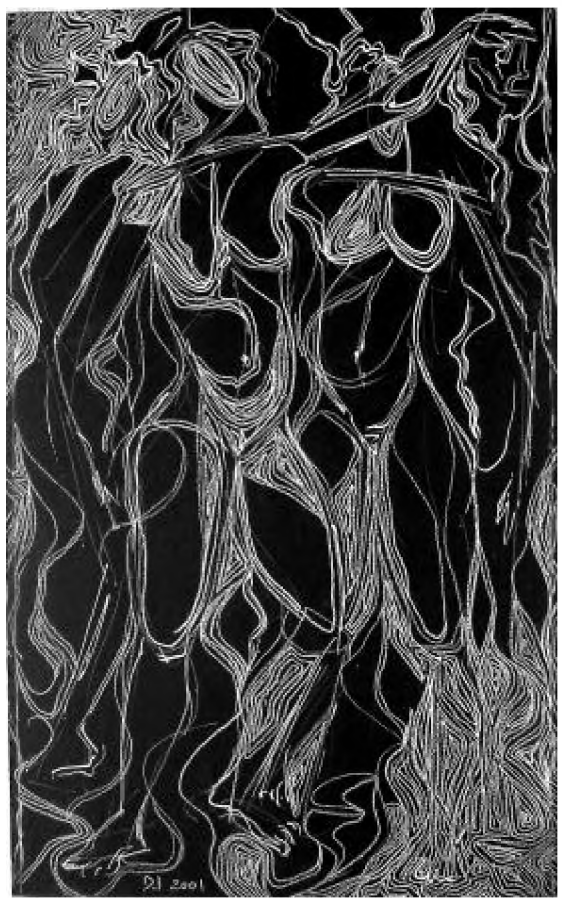
Despre umorul japonez

Virgil Stanciu

Nu încape îndoială că una dintre ideile preconcepute pe care le avem despre japonezi este că ar fi o naţiune cu un simţ al umorului atrofiat. Mizând, atât în viaţa privată, cât ºi în cea publică, pe rigurozitate, demnitate ºi un simţ exacerbat al onoarei, pe care o aºază mai presus decât viaţa, excelând în disciplină, rigurozitate ºi etica muncii, s-ar crede că acest popor nu are timp de ºagă, sau că glumeºte doar grosier, aºa cum am văzut că se întâmplă cu unele personaje filmice interpretate de Toshiro Mifune. O naţiune de kamikaze, de samurai crescuţi în spiritul codului Bushido, de oameni care-l consideră pe Mikado a fi de descendenţă divină ºi care se supun fără crâcneală legilor pământeºti, recurgând la sacrificiul suprem când onoarea le e ºtirbită, nu poate fi decât extrem de serioasă. Această idee reducţionistă a fost în mod repetat confirmată ºi de mulţi dintre scriitorii japonezi cunoscuţi la noi, de la teribilul Mishima la Kawabata sau Oe. Sau de filmele lui Shindo ºi Kurosawa. Iată însă că un roman japonez de un autor din câte ºtim netradus până acum în româneºte, *Un idiot minunat*, al lui Shusaku Endo, tipărit la Editura Polirom, în traducerea informată a Angelei Hondu, vine să umbrească oarecum fermitatea judecăţilor. Romanul este delicios, propunând o viziune de jos, de la firul ierbii, a vieţii trepidante din capitala niponă ºi din provincii. Nu un exotism de carte poºtală, ci o retragere a vălului de pe faţetele ascunse ºi mai puţin plăcute ale realităţii de zi cu zi ºi ale caracterului japonez. Un umor jovial, bazat mai mult pe ideea ºocului cultural, cu tot cortegiul de neînţelegeri ºi uluieli (lingvistice, comportamentale, psihologice) pe care le implică, se împleteºte armonios în proza lui Endo cu notaţia realistă exactă, cu talentul evocării, în puţine cuvinte, a atmosferei urbane ºi a peisajului de stampă, riguros caligrafiat, precum ºi cu un lirism subteran, abia perceput, care le injectează umanitate până ºi personajelor celor mai abjecte. Shusaku Endo - aflăm din prezentarea de o paginã care, din fericire, însoţeºte în mod obligatoriu toate volumaºele elegantei Biblioteci Polirom - a trăit între 1923 ºi 1996, iar romanele sale au fost apreciate nu numai în Japonia, unde ºi-au adjudecat diverse premii naţionale, ci ºi în ţările europene în care au fost traduse. *Un idiot minunat* a fost al doilea roman publicat de el; aºadar, nu descriem o carte foarte recentă, cum poate părea a fi la prima lecturã, ci una din 1957. Luând în considerare anul apariţiei, se poate risca presupunerea că acest roman exprimă, cu mijloacele ficţiunii, atitudinea nouă, ceva mai puţin inhibată, mai puţin xenofobă, pe care au început s-o aibă japonezii faţă de europeni la un deceniu după zdrobitoarea înfrângere a Imperiului Soarelui, când, vrând, nevrând, Japonia era atrasă în hora mondializării.

O pildă folosită de autor în introducerea la un ghid turistic al Japoniei ne poate da o idee despre teza de bază a romanului: "Se spune că un student la antropologie a încuiat un cimpanzeu într-o cameră, ca să-i observe comportarea. Când studentul s-a uitat pe gaura cheii, tot ce a putut vedea a fost ochiul curios al cimpanzeului privindu-l fix de dincolo de uºă. Lăsând la o parte componenta umană ºi pe cea animală, noi cei din Est ºi din Vest suntem ca cele două fiinţe care se examinau prin aceeaºi gaură de cheie. Fiecare este foarte curios să ºtie cum trăieºte celălalt, dar, deºi ne privim de multă vreme, încă n-am reuºit să dobândim o înţelegere deplină a celuilalt. Într-un fel, Orientul ºi Occidentul par mai distanţate decât Soarele de Lună."

Romanul lui Endo este construit după o reţetă simplă; un european, produs al unei civilizaţii total diferite, ajunge în Japonia, nu accidental, precum protagonistul romanului lui Clavell *ªogun*, cu care s-ar putea stabili o filiaţie intertextuală, nici mânat de interese ignobile, ci împins de demonul curiozităţii ºi de avântul unui misionarism păgubos. Gaston Bonaparte, descendent îndepărtat al lui Napoleon ("Cine a fost Napoleon ăsta? Primul fascist, nu?", întreabă unul dintre fraţii japonezi), adăposteºte în trupul lui caraghios ºi (mai ales în ochii omuleţilor din arhipelag) diform toate calităţile umane care devin ţinta batjocurii celor ce se cred duri ºi superiori: blândeţe, generozitate, sensibilitate la suferinţele altora, spirit de sacrificiu, precum ºi o foame simplă de cunoaºtere, care-l va face să bată Japonia în lung ºi-n lat. Un fel de Gulliver binevoitor într-un Lilliput al secolului XX. Iată cum este caracterizat eroul de către unul dintre personajele care-l observă, admirativ ºi amuzat: "La fel cum stelele se străduiau să lumineze noaptea, tot aºa ºi acest străin îºi dădea toată silinţa să aducă lumină oamenilor cu inima lui curată. (...) Se spune că prinţesa Kaguya a coborât pe Pământ de pe Lună. N-o fi venit ºi Gaston din stele? Nu se va întoarce printre ele într-o bună zi?" După ce studiază, aproximativ, limba japoneză în Franţa, Gaston, sedus de poveºtile unui unchi care petrecuse doi ani în Orientul extrem, hotărâºte să călătorească în Japonia, devenind oaspetele prietenului său prin corespondenţă, Takamori, ºi al surorii acestuia, Tomoe. Cei doi - temeperamente opuse, în continuu conflict, fapt care generează o mare parte a umorului poveºtii - îl primesc cu un respectul datorat unui coborâtor dintr-o mare personalitate a istoriei, dar respectul le va fi alterat pe parcurs de comportarea imprevizibilă a oaspetelui francez. Cu toată bonomia sa funciară, Gaston se dovedeºte a fi un spirit independent, care nu se lasă dirijat nici măcar de bunele intenţii ale gazdelor sale, care se străduiesc, cam *a contre coeur*, să facă cinste tradiţionalei ospitalităţi japoneze. Fistichiu îmbrăcat, neţinând cont de confortul personal, capabil să suporte cu stoicism ºi voioºie cele mai aspre ºi degradante condiţii de trai, Gaston dispare zile întregi de sub supravegherea prietenilor japonezi, explorând singur cartierele rău famate ale capitalei, împrietenindu-se cu străini dubioºi, adoptând un câine comunitar a cărui moarte va constitui pentru el primul ºoc. Japonia interlopă este prezentată în roman cu exemplară concreteţe ºi naturaleţe. Există, fireºte, ºi o criză de comunicare, produsă de cunoaºterea insuficientă a respectivelor limbi ºi tradiţii culturale, comicul de limbaj fiind o sursă importantă a umorului cărţii. Romancierul adoptă o tehnică de prezentare contrapunctică, Gaston fiind când subiectul, când obiectul observaţiilor, astfel încât, treptat, se conturează un fel de prezentare contrastivă a două conţinuturi identitare diferite ºi a două moduri deosebite de înţelegere a realităţii. Din momentul când fraţii călătoresc până la



Yokohama, pentru a-l întâmpina pe Gaston la coborârea lui de pe vapor ºi, în loc să asiste la o sosire triumfală, demnă de un urmaº al lui Bonaparte, află că prietenul lor călătorise în cala vaporului, laolată cu hamalii ºi coolie chinezi, ºi până la palpitantul episod final de la "Mlaºtina Neagră" din împrejurimile oraºului Yamagata, când Gaston, după ce se interpune între doi gangsteri care se răfuiesc, dispare pentru totdeauna, intriga romanului ia întorsături dintre cele mai neaºteptate, iar ceea ce ar trebui să fie o înlănţuire logică a evenimentelor, conform unei psihologii convenţionale, devine un ºir de ruperi, reflectând gândirea aparent haoticã a protagonistului. Spre sfârºit, comedia ia accente din ce în ce mai sumbre, iar intriga se precipită, devenind un fel de scenariu de film de serie B, altoit pe realităţile unei Japonii a delincvenţei ºi crimei.

Memorabil rămâne protagonistul francez, distribuit în rolul unui Crist cam tăntălău, care nu ºtie exact ce caută în ţara asta exotică. "Am picat de trei ori la examenul de admitere de la Seminar. Nu voi putea deveni preot misionar. Totuºi, trebuie să merg în Japonia", deslueºesc fraţii ºi poliţistul unicele rânduri din jurnalul lui Gaston, descoperit după dispariţia sa. Înţelegem că a fost mânat de un zel misionar. Dar tot Gaston se întreabă dacă dorinţa lui de a fi de folos oamenilor nu a produs mai mult rău decât bine: "Da, a venit în cele din urmă, dar până acum nu a făcut decât să stingherească lumea ºi să hoinărească ca un câine vagabond. (...) Nu-i era de nici un folos nimănui. Constată cu mâhnire că dacă avea să moară pe munte nimeni n-avea să-l jelească." Lovit în mod repetat de cazmaua lui Kobayashi, Gaston e de negăsit în timpul investigaţiilor ulterioare. L-a înghiţit oare "Mlaºtina Neagră" sau, asemenea modelului său creºtin, s-a înălţat la ceruri, sub forma unei egrete?

Un roman savuros, cu profunzimi ce se cer explorate prin relecturã ºi care poate nunaţa imaginea noastră despre proza japoneză. Vom fi atenţi la viitoarele apariţii pe piaţă ale operelor lui Shusaku Endo.

■

14 Black Pantone 253 U

Black Pantone 253 U

Spectacolul nostru merge spre teatru

De vorbă cu Attila Gergely

Pal Frenak este unul dintre coregrafii europeni importanți care a dezvoltat în ultimele două decenii un limbaj coregrafic personal, inspirat de gesturile surdo-muților de care îl apropie elemente autobiografice. Născut din părinți surdo-muți, el a folosit acest vocabular ca sursă de inspirație, l-a păstrat ca bază a limbajului său coregrafic, integrându-l în mișcarea întregului corp. Compania Pal Frenak, cu sediu atât la Paris cât și la Budapesta, urmărește dezvoltarea și prezentarea limbajului său coregrafic în evoluția lui de-a lungul anilor. Conceptul dansului organic este rezultatul teoretic al efortului său creator, ilustrat din plin de spectacolele companiei.

Compania de dans contemporan Pal Frenak a prezentat la Cluj, la finele lui februarie, un spectacol intitulat Fiuk (Les hommes caches). Fiuk este prima parte dintr-o "trilogie", o serie de trei spectacole de dans dedicate universului masculin, celui feminin și respectiv cuplului masculin-feminin. Attila Gergely, dansator în Compania Pal Frenak, unul dintre cei patru protagoniști ai spectacolului, a acceptat să discutăm despre spectacolele companiei Pal Frenak și în special despre Fiuk.

Attila Gergely: - La început am avut o concepție globală, nu am avut presiunea de a crea un spectacol de dans. Pal Frenak a dorit să folosească frânghiile, le-a văzut la circ sau în alte tipuri de spectacole și i-a spus că poate ar fi interesant să facă un spectacol cu ele. Acesta a fost începutul. Apoi lucrurile au venit de la sine, a fost o căutare în care s-au adunat mii de idei, pe unele a ajuns să le folosească. Așa s-a născut Fiuk.

Oana Cristea Grigorescu: -- *Ce fel de lume descrie spectacolul?*

-- *Fiuk, Les hommes caches*, e gândit pentru patru dansatori, fără femei. E o lume a bărbaților care încearcă să se definească pe sine, încearcă să găsească posibilitatea de a afla mai bine cine sunt prin intermediul mișcării proiectate în spațiul vertical al frânghiilor. Sunt atâtea simboluri posibile: urcarea pe frânghie pentru a scăpa de ceva, sau a ajunge la ceva, sau pentru a stabili o relație. Poate e suferință, sau te poate ucide o ascensiune, dar e mai ales căutare. Și toți acești bărbați se caută pe sine prin intermediul dansului.

-- *Ce e caracteristic pentru lumea bărbaților, așa cum apare ea în spectacolul vostru?*

-- Poate e nevoia de a ieși din sine, de a porni, de a începe... Întrebarea fundamentală privește energia masculină. Fără ea nu putem face nimic, avem nevoie de ea pentru a putea începe o acțiune, chiar și femeile au nevoie de componeneta energetică masculină în interiorul lor iar în spectacol toate aceste energii exprimă începutul a ceva.

-- *Poate a acționa este verbul care definește energia masculină.*

-- Exact. Apoi urmeaza o pauză, e asaltul acțiunii apoi pauza. Acțiune, pauză, acțiune. Energia masculină este activă, dar în același timp e important să găsești și calea prin care să alternezi acțiunea cu pasivitatea. Acesta e jocul. Acestea sunt cele doua posibilități: e de o parte pasivitatea feminină, de cealaltă parte activul masculin, reunite în aceeași persoană. Chiar dacă în spectacol avem doar dansatori (bărbați) sunt multe gesturi și atitudini apropiate de lumea feminină. Dar definitorie pentru bărbat rămîne inițiativa, acțiunea și în același timp nevoia de a se întregi prin energia feminină.

-- *Care este expresia estetică a acestei idei?* Fiuk *nu e un spectacol de dans pur. Care e stilul propus de Pal Frenak?*

-- Dans organic. E greu de explicat, e mai bine să vezi...

-- *E un concept împrumutat din arhitectură?*

-- Da, soția lui Pal Frenak e arhitect și ea i-a oferit o sumedenie de ocazii de a face legături între arhitectură și coregrafie, pe care Pal le-a folosit în spectacolele sale. Dacă pornești mișcarea dintr-un punct trebuie să înțelegi natura mișcării pentru a o duce la bun sfârșit, păstrându-i firescul. Nu poți reteza mișcarea: mâna, genunchiul au o traiectorie de care tebuie să ții seama pentru a păstra frumusețea gestului natural. Aceasta e calea dansului contemporan. Fiecare individ are gesturi personale care îl caracterizează, de care trebuie să ții seama în dansul contemporan. Mișcarea e mult mai individualizată ca în balet, unde există un set rigid de mișcări în limitele cărora trebuie să rămâi. Ești un bun balerin când mișcările rămân strict în acele limite. În dansul contemporan există mult mai multe posibilități care au și o componentă estetică. Fiecare se caută pe sine în dansul contemporan, calea unică de a se exprima pe sine într-un mod totodată expresiv și estetic. Mișcarea e o problemă individuală în dansul contemporan.

-- *Care e relația ta cu dansul clasic?*

-- Eu am învățat patru ani la Academia de Dans din Budapesta unde am studiat baletul. Toți dansatorii au această experiență profesională, e bine să o ai, dar nu este atât de importantă în dansul contemporan.

-- *Cum se delimitează Pal Frenak de această experiență a dansului clasic? În ce măsură se poate citi această deșare în coregrafiile sale?*

-- Pentru el e foarte important să ai tehnica pe care ți-o dă dansul clasic dar imediat după aceea e la fel de important să uiți total de tehnică atunci când dansezi, pentru că a depinde de ceva te limitează, îți îngrădește libertatea. Libertatea e ceea ce caută Pal Frenak în dans. Cum poți fi liber pentru a te exprima pe tine însuți? Coregraful îți dă doar direcția de căutare: dacă nu te exprimă o mișcare e OK, nu o poți face, faci alta... Dar căutarea depinde de tine și vei găsi mișcarea dorită în măsura în care reușești să te eliberezi. De exemplu coregraful îți cere să te plimbi. Dacă mișcarea nu e naturală îți cere să încerci să găsești mișcarea firească. Acesta e cel mai important lucru. Cum să folosești individualitățile pentru a face un spectacol fără a le anula libertatea, respectându-le în același timp. Munca noastră la spectacol a însemnat multă căutare individuală. Fiecare a propus o serie de mișcări, Pal a venit, a văzut, a selectat ce rămâne, a eliminat ce nu poate fi păstrat, dar fiecare a căutat pentru sine.

-- *E importantă improvizația în dans?*

-- Da, totul vine din improvizație, dar miza stă în felul în care poți ajunge la toate aceste gesturi sondând inconștientul. Ce găsesc în inconștientul meu improvizând, cum pot apoi să îmi amintesc ce am găsit acolo dar în același timp să uit rutina, pentru că rutina e începutul morții? Scopul căutării e să aflu ce pot găsi în inconștientul meu improvizând și totodată să îmi amintesc ce am gasit acolo iar în spectacol să evit rutina.

-- *Să revenim la conceptul dansului organic. Au fost în spectacol momente deosebite de expresivitate când folosind doar mușchi, părți ale corpului, ați atins forme noi de expresivitate. Să luăm spre exemplu scena celor trei scaune...*

-- Acolo mișcarea se produce în spate, nu e vizibilă pentru spectator și pare că două mâini mângâie (explorează) corpul dansatorilor așezați pe scaune. Pal a plecat de la această imagine: cineva încearcă să te atingă sau poate ești chiar tu cel ce se caută prin corp. Să luăm exemplul unui cuplu unde oglindirea în partener e o cale de cunoaștere. Iar imaginea aceasta din spectacol reflectă un astfel de gând. În ultimii ani Pal a fost interesat de teatru. Dansul e frumos dar cumva trebuie să pășești dincolo de el, să găsești un nou context, să găsești alte căi de expresie. A fost un moment când ajunseserăm la un preaplin de dans în creație: găsisem câteva soluții în mișcare dar obosisem, era prea mult. Apoi am redescoperit plăcerea de a mă juca. Cu aceste frânghii de exemplu, care au venit cumva de la sine, din nevoia de a găsi un element caracteristic lumii masculine. Fiecare mișcare e dans în fapt, dar nu e numai atât. Spectacolul nostru merge spre teatru.

-- *Sunt energii pe care dansul le împrumută din alte arte?*

-- Da, e destul să vezi un chip pe stradă și poți fi inspirat. Poți fi inspirat de orice. Mergi la muzeu să vezi o expoziție de sculptură și ea îți poate schimba viața. Niciodată nu știi ce episod al existenței îți oferă motive pentru o nouă creație.

-- *Care e acum direcția voastră de căutare în dansul contemporan?*

-- Cum e posibil să intri în dialog cu publicul. Cum se pot schimba energiile între dansator și public astfel încât să intre împreună în rol. Lucrul acesta se întâmplă întotdeauna în teatrul de calitate, publicul se identifică cu personajul, dar cum e posibil să o faci în dans în mod conștient, să o provoci prin acțiune? Scena e mult mai interesantă ca cinema-ul pentru că totul se petrece nemediat, sub ochii spectatorului, e o călătorie pe care ne dorim să o facem împreună, care la rândul ei ne poate inspira, poate declanșa creativitatea.

-- *Care e nevoia de creativitate a dansatorului? E de ajuns coregraful care vine și modelează o idee?*

-- Nu, eu îmi găsesc singur mișcările, uneori nici nu țin cont de ceea ce îmi cere coregraful pentru că eu știu mai bine cine sunt. El îmi poate oferi o mișcare care nu mă caracterizează, e pentru el... Expresia propriei mele personalități, aceasta e problema dansatorului în dansul contemporan.

■

Interviu realizat de
Oana Cristea Grigorescu

Black Pantone 253 U

Black Pantone 253 U

Dracul din gâtlej

Carmen Boto°aru

Nu mai îmi trebuie nimic, decât lini°te. Al'ceva nu mai vreau, zău.

Întunericul s-a lăsat de vreun ceas. Aritina e supărată foc, are sufletul negru, nu °tie ce să mai facă. Nu îndrăzne°te să intre în casă, se plimbă întruna de la col†ul casei până la poartă °i înapoi, cu inima strânsă °i grea, tot frângându-°i mâinile de nelini°te °i de necaz.

Cucă s-a-mbătat iar. E făcut turtă, dar nu se lasă culcat cu nici un chip. Are poftă de scandal, zbiară cât îl †ine gura, trânte°te u°i, amenin†ă °i ocără°te - chiar i-a tras un picior zdravăn pisicii, de-a aruncat-o cât colo, gata-gata s-o izbească de zid °i s-o lase lată - °i, de frică, Aritina simte cum i se zbârle°te părul pe mâini °i pe ceafă °i i se zbate inima ca la un pui neajutorat. Femeia stă de vreun sfert de ceas în fa†a casei, ar vrea să treacă tiptil prin dreptul geamurilor °i să fugă să se ascundă în vie sau în fundul grădinii, dar nu °tie deloc cum să facă, să n-o simtă Cucă.

-- Nu mai °tiu ce să mai mă fac, vecină, povestea mai zilele trecute, când tot a°a, Cucă, făcut praf °i pulbere, înjura în gura mare, de se-auzea din stradă, °i ea, de spaimă, se ascunsese la capătul viei, iar vecina o zărise acolo, stând pe ciuci, °i-o-ntrebase de vorbă. Poate doar vreo minune cerească să-l mai îndrepte pă calea bună. Al'feeel... Cât of îmi pune el la inimă... Io l-am făcut, da' dacă °tiam că nu s-alege nimic din el, mai bine...

-- Nu mai zice, Aritino, că-i păcat! Dumnezeu Milostivu' e deasupra... O să-°i ia el Cucă pedeapsa pentru câte te face să pătime°ti.

Aritina e °tiută în sat pentru toate câte le îndură de la fiu-său, înjurături, îmbrânceli, bătăi în cap, în spinare, în coaste, unde se nimere°te. O dată a fost °i internată în spital, mai bine de-o săptămână, că i-a sucit Cucă mâna, de i-a scos-o din umăr.

-- Da, da' mai 'nainte mă bagă pă mine-n pământ, tare mai mă chinuie. Când să-mbată, zbiară la mine că de ce l-am adus pă lume, că el n-are pic dă noroc. Auzi la el, alcolistu'! Că nu-i el dă vină că bea! Cică are un drac în gâtlej °i, până nu să satură ăla dă ara°pincă, el nu poa' să să oprească din băut. Ăla-i cere să bea, să toarne-n el până să face din om neom! L-am luat cu bini°oru' °i i-am zis: Bine, mă, e°ti bărbat tânăr, în putere! Să te †in io din pensia mea? ªi tu să te plimbi pă bătătură cu jumatea-n mână? N-am avut nici un spor, mai bine tăceam, că mi-a dat un brânci de-am intrat cu capu-n col†u' dă la sobă. Pu†in a lipsit să nu rămân fără suflare, acolo, întinsă pă podea, °i dă el ce s-ar fi ales? L-ar fi-ntins câinii. Sau ar fi-nfundat pu°căria. Pân' la urmă mi-am luat inima-n din†i °i i-am zis să să ducă la un doctor, să să caute. Sunt precisă că are vreo boală la cap, al'fel nu să explică... Păi nu-i zi dă la Dumnezeu să nu bea până nu mai °tie dă el! Asta nu-i via†ă! Ducă-se!

Toată lumea din sat îl °tie pe Cucă, de la copii °i până la bătrâni, to†i oamenii îl cunosc ca pe-un cal breaz. Vorbesc femeile la poartă, căinând-o pe biata Aritina:

-- Cucă nu-i băiat rău. E rău pământu', că-l †ine!

-- Să bea, dă-l dracu dă scrântit, să bea! Nu zice nimeni să nu bea! Da' pă urmă, când †i-a luat creierii foc °i sim†i că te-ai încins dă la alcol, dute, nene, °i te culcă lini°tit! Păi tu te-apuci °i dai în mă-ta? O ba†i ca pă ho†ii dă cai? Un nenorocit! Auzi ce-a scornit, să te tăvălești dă râs, nu alta: cică-l are pă dracu-n gâtlej °i că ăla-i cere băutură...

-- Dacă-i a°a să să ducă la baba Neaga să-i ungă gâtleaja cu untură dă porc negru °i să-l descântice! Că nu să mai poate! Nu s-a pomenit be†iv mai nenorocit în sat. Mai era Tase Groparu', Dumnezeu să-l hodinească p-acolo, pă unde i-or umbla tălpile-acuma. Ăsta, tot a°a, bea până cădea-n cap.

-- O fi avut °i el vreun drac în gâtlej. Na, că i-a trecut! Sau te pomene°ti că o fi bând °i-acuma, în ceruri?

-- Ete, na! Care ceruri? În iad!

-- Da' de ce în iad? Ce? N-or fi al†ii cu păcate mai mari ca ale lui??? ªi unde mai pui că cică a apucat să să spovedească °i i-a dat Părintele Nicolae iertarea.

-- Ha! Păi că doar n-ar fi-n rai acuma!!!! Cu iertarea lui cu tot! Tu °tii ce vorbe°ti acoalea? Sau ai adormit °i vorbe°ti 'alucina†ii?

-- Þin minte... parcă ieri trăia, săracu'! Cerea treij' dă lei de-o groapă - ieftin, zău! Ăsta de-acu', Milu†ă Bârbosu' a lu' Zăbălosu', cere o grămadă dă bani! Bine, e drept, acu', după revolu†ie, are altă valoare banu'... adicăăă nu mai are nici una, ca s-o spui p-aia dreaptă! - a°a °i, cum spuneam, după ce termina Tase lucru' - săpa o groapă-adâncăăă... dă nu i să mai zărea nici vârfu' dă la bască, numa' ni†el capăt dă la lopată mai vedeai, când o ridica-n sus să arunce pământu' pă mormanu' dă la buza gropii - direct la mat să ducea, al dracu! Bea acolo până să-mbăta cui, dă nu mai °tia nici cum îl cheamă, aproape că mergea în patru labe, °i-ncepea scandalu'. Gică Tejghetaru' îl dădea afară, da' Tase, înainte să iasă, î°i mai lua ni°te drojdie să aibă °i pă drum. Făcea un ocol p-acasă ca să-i bată pă copii - avea °i ăsta vreo patru...

-- N-avea patruuu... fugi de-aci!

-- E, n-avea! Ce? Io nu °tiu ce vorbesc? Sau ai impresia că vorbesc să mă aflu-n treabă? Păi hai să-i numărăm: era Gherghina, aia mare, chioampă, a doua era Frusinica, °chioapă - p-astea două cre' că le-a făcut la băutură de-au ie°it ele-a°a strâmbe, vai dă capu' lor! -, pă urmă venea Leana, cea mai zdravănă la cap dintre to†i, care-i acu' la ora°, cic-a ajuns bine dă tot, e cocoană mare, °i aia mică... nu mai °tiu cum o chema, o poreclise satu' Bâ†âlanca, °i aia cică-i tot pă la ora°, nu °tiu pă unde, da' cică nu-i chiar a°a dă bine-ajunsă, ca astălanta, ca Leana. A°a... ªi ziceam dă Tase. O bătea măr °i pă biată Măndica, nevastă-sa, îi învine†ea câte-un ochi °i pă urmă, după asemenea vitejie, să ducea-n cimitir, zicea că acolo-i casa lui, acolo să simte el cel mai bine. Vorbea dă unu' singur - legănându-se pă picioare sau târându-se printre cruci, când era făcut mangă - zicea că vorbe°te cu ciorile, că °tie limba lor. Să te-nchini, nu alta! Cu mâinile-amândouă! Câteodată să dezbrăca-n pielea goală, că zicea c-a°a ne-a făcut Dumnezeu, nu cu trențe pă noi °i, după ce gâlgâia ultima picătură dă băutură, adormea lat pă vreun mormânt, pă care să nimerea. Diminea†a îl găsea câte-o babă, sculată cu noaptea-n cap să tămâieze mormintele, răsturnat p-acolo, sforăind, în curu' gol. Doamneee...

-- Îu, păi ăsta nu-l mai avea p-alde scarao†chi-n gât! El era scarao†chi! Gol-golu†!!!

-- Daaa... D-aia zic: Cucă nu să compară cu Tase. Cucă e tânăr, păcat dă el. Ar putea să-°i revină, nu să-°i îngroape via†a-n băutură...

-- ªi e băiat cu °coală. A făcut °i el ni†ică carte, pare-mi-se că are zece clase °i că p-ormă a făcut °i profesionala...

-- N†! N-a apucat să termene profesionala, că s-a-nsurat.

-- Da' io nu °tiu dă ce nu-l dă Aritina pă mâna lu' poli†aiu'. I-ar prinde bine o bătaie soră cu moartea, să vezi atunci gonetă pă dracu' din gâtleju' lui, dă-i sfârâie călcâiele... ªi ce băiat dă treabă să face el, Cucă p-ormăăă... N-ai să-l mai recuno°ti!

-- E! Crezi că nu s-o fi gândit ea Aritina °i la poli†aiu'? Da' cine °tie ce-o †ine-n loc?

Aritina °tia ea foarte bine cum era treaba cu poli†aiul. Nu-i mai trebuia! Pentru că, o dată, a°a a făcut: s-a speriat rău de Cucă °i-a fugit la °eful de post:

-- Haide†i, dom'le mili†ian...

-- Nu mai există, bre, mili†ie. Acum e democra†ie °i îi zice poli†ie.

-- E, poli†ie, ori ce-o†i hi acolo! Hai de potoli-†i-l, vă rog frumos, că mă omoară. Speria†i-l ni†el, poate-°i mai bagă min†ile-n cap.

Când a ajuns °eful de post la fa†a locului, Cucă era vânăt de furie, spărsese toate geamurile de la veranda din fa†a casei °i tocmai începuse să tragă cu picioarele în câine, care schelălăia de durere. De potolit, s-a potolit de cum a dat cu ochii de °eful de post, a început s-o înjure pe Aritina °i, înghiontit de la spate, până la urmă s-a dus °i s-a culcat. S-a trântit de-a latul patului °i-a adormit pe dată, îmbrăcat cum era, cu pufoaica pe el, °i-ncălțat, cu cizmele de cauciuc. ªeful de post a scris procesul-verbal de constatare, pe care l-a semnat mai întâi el, mare °i apăsat, plin de importan†ă, apoi Aritina, care-a tras mai mult un bă†, că vedea ca prin ceață fără ochelari, °i doi vecini ca martori, după care s-a apucat să scrie o chitan†ă, în timp ce îi spunea Aritinii:

-- ªi-acu' adă matale °apte sute de mii de lei, amenda!

-- Ce amendă, dom'le mili†ian? spusese Aritina cu voce pierită.

-- Pentru tulburarea ordinii publice!

-- Păi io n-am tulburat nimica, maică!

-- Nu matale! Cucă! Da' ar fi bine să-i plăte°ti matale acuma amenda, al'fel, în dou㰆at' de ore se dublează suma!

-- Doamne fere°te, păi io am bani dă amendă? Am o pensie amărâtă, din care-l †iu °i pă el. Ăla-mi cere bani dă băutură, să-mbată dă nu mai judecă, bate la mine ca la fasole, °i la urmă trebuie să plătesc amendă un sac dă bani! Asta-i drept? Io v-am chemat în ajutor °i dumneavoastrăăă...

-- Bre, asta-i legea! N-am cum s-o-ncalc. Eu sunt organu' de ordine aici, deci nu pot să-nchid ochii °i să trec cu vederea, mai ales că am scris °i procesu'-verbal!

-- Bine, da'...

-- Plăte°ti acu' sau nu? Hai, că n-am timp de discu†ii.

Aritina, de spaimă că amenda avea să crească peste noapte °i a doua zi are să fie de două ori mai mare, a dat fuga în odaia bună, din fa†ă, a scos din bufet, din spatele teancului de farfurii pe

16 Black Pantone 253 U

Black Pantone 253 U

care le þinea °i ea de bune, o batistă legată strâns, i-a desfăcut nodul cu dinþii °i, cu ochii înotând în lacrimi, din sulul de bancnote adunate cu grijă ca să ia lemne de iarnă, a numărat °apte sute de mii de lei °i-a plătit amenda.

De-atunci, s-a-nvăþat minte, stă °i rabdă, strânge din dinþi, î°i duce crucea fără să mai cârtească, singură, plânge doar în sufletul ei, că °tie că altfel, pe lângă înjurături °i-nghionteli, mai încasează °i amendă.

După toată tărăºenia cu °eful de post, Cucă a stat ceva mai cuminte vreo trei zile, deº°i avea o uitătură urâtă de câte ori dădea cu ochii de maicăsa, a băut mai puþin parcă, °i a făcut chiar °i câte ceva treabă prin curte. Aritina a chemat meºterul să pună geamurile °i-a mai plătit °i pentru treaba asta o grămadă de bani, tot din ce strânsese pentru lemnele de iarnă.

-- Bine c-am avut banii-ăºtia puº°i deoparte. Ce să fac? Pentru lemne, oi mai vedea io... Măcar să să potolească nebunu-ăsta, să ne-nþelegem ca oamenii... Fi-i-ar dracu' din gâtlej al dracu!

Cucă face patruzeci °i cinci de ani acum, pe ºaisprezece octombrie. Tot acum se împlinesc ºapte ani de când nu mai munceºte. Când îi trebuie bani, doar strigă la maicăsa °i întinde mâna, încruntându-se straºnic, a amenințare. Nevastă-sa, Liliana, l-a lăsat °i-a plecat cu copiii la oraº. Aritina s-ar lipsi °i ea bucuroasă de el, dar nu °tie cum să facă. Nu mai are curaj să-i zică nici dă-te mai încolo.

-- Ce băiat dă ispravă era el când nu să luase dă băutură... Să-l pui la rană, nu alta. Nici nu-mi cerea dă mâncare. Când vedea că n-am gătit, nici eu, nici nevastă-sa - că ne luam câteodată cu treaba la câmp sau pă bătătură - î°i prăjea singur bucăþele sau ceva... cartofi, ouă, ce-aveam °i noi, î°i făcea °i-o salată °i punea burta la cale. Să ducea la moară, să ducea la brutărie, să ducea la târg, să ducea peste tot. E, mai miºcă-l acuma undeva dacă poþi. Primăvara tocmea tractor, ara °i grăpa, semăna °i răsădea, stropea grădina mereu... Acu' ne-au năpădit buruienile! °i-unde mai pui că făcea °i naveta la combinat, lucra-n schimburi, când ziua, când noaptea. Ce mai servici avea! El a-nceput să să schimbe după ce l-a dat afară dă la combinat. ªi s-a nimerit °i rău: chiar dă ziua lui! Atunci i-a apărut lui dracu' în gâtlej °i-a-nceput să-i ceară dă băut! Dă oftică!

-- Da, da' nu l-a dat numai pă el afară. Uite, °i-ăla lu' Rădiþa, tot aºa, °i-al lu' Zaharia tot aºa, °i câþi?

-- Da... multă lume dă p-aicea s-a nenorocit după revuluþia asta. ªi lume tânără, în putere... Zău dacă nu era mai bine-nainte, pă vremea lu' împuºcatu'... Avea fiecare unde să muncească °i n-o mai lua cu băutura dă cum răsărea soarele pă cer!

-- ªi dacă l-a dat afară, trebuia să fi mers să-°i caute ceva să muncească.

-- Păi io nu i-am zis de-atâtea ori? Ce crezi? Numa' o dată i-am zis? Cică n-are un' să să ducă, ba că nu-l mai primeºte nimeni că-i prea bătrân, ba că mai °tiu io ce. Cată motive întruna... barem acu' nici nu mai am curaj să-i cer socotealâ... Îl las în plata Domnului. Tac °i pătimesc. ªi mă tot închin °i io la icoană.

-- Da' de ce nu pleacă după Liliana, la oraº? Poate-acolo să-ndreaptă, °i-o găsi °i el ceva dă lucru.

-- Păi ce? Liliana e proastă să-l mai primească? Am auzit că °i-a găsit °i ea pă unu p-acolo. Ce să facă cu nebunu-ăsta? A răbdat destul. Acu' e rându' meu să stau °i să-l rabd. Are să-mi dea una-ntr-o zi, de-are să mă bage-n mormânt °i gata! N-am ce face... Încotro s-o iau? Zi °i tu, vecină! Am ce să fac? Ce-ai face în locu' meu?

-- Io °tiu? Nu °tiu deloc ce să zic...

-- Că doar n-oi pleca io d-acasă. Cum să-mi las casa? ªi dac-aº pleca, un' să mă duc?

Se face tot mai târziu °i Aritina nu îndrăzneºte nici să se-apropie de casă, darămite să mai °i intre. O ia uºurel pe lângă zidul zgrunþuros, de parc-ar fi un hoþ ieºit la furat, °i, după ce ajunge la colþul casei, o zbugheºte pe lângă curtea de păsări, trece de closet °i se tupilează lângă coºar. Dar deodată îi vine în cap gândul că dacă iese Cucă °i aprinde lumina de-afară - e un bec care bate drept spre closet - taman bine o zăreºte °i pe ea. Aºa că se repede spre întunericul din spatele coºarului, unde începe via, °i se aºează între rânduri, chiar în capăt, pe vine, cum s-a aºezat de-atâtea ori în vara asta °i-n alte veri, ba chiar °i iarna câteodată, dar iarna nu prea rezista în ger, aºa că lăsa ruºinea la o parte - ce era să facă? - î°i făcea curaj °i mai fugea să-nnopteze pe la rudele din sat sau pe la vreo vecină. Doar că acum via, când frunzele s-au cam trecut, parcă n-o mai apără chiar aºa de bine. Nădăjduieºte să se culce Cucă mai repede, e-nvăþată să stea ascunsă °i s-aºtepte, ca-n alte rânduri, nenumărate, dar Cucă n-are gânduri de culcare, încă se mai aude cum horbocăie prin odăi, înjurând °i trântind uºile de zornăie °i geamurile. O fi mai câtând băutură, zice c-am ascuns io araºpinca, să nu mai bea! Bea-l-ar dracii-ăia marii! Ce să păþesc io la bătrâneþe... Barem să nu spargă iar vreun geam, să am pă ce da banii iar... bolboroseºte femeia, de una singură, stând încă pe vine, deº°i are picioarele amorþite °i-n tălpi simte furnicături °i junghiuri. Altă noapte petrecută pă bătătură... Ce blestem... I-o fi făcut careva farmice? Să nu să mai însoare, să nu mai muncească °i să cadă-n cap dă băutură? Să să ducă dracu să-i discântice þaþa Floarea, să scoată ghiavolii din gâtleju' lui, nenorocitu'! Al'fel mă omoară cu zile! Toată viaþa n-am luat o palmă sau o-mbrâncitură dă la Petrică °i-am ajuns să mă bată nemernicu-ăsta °i să fiu dă râsu' satului...

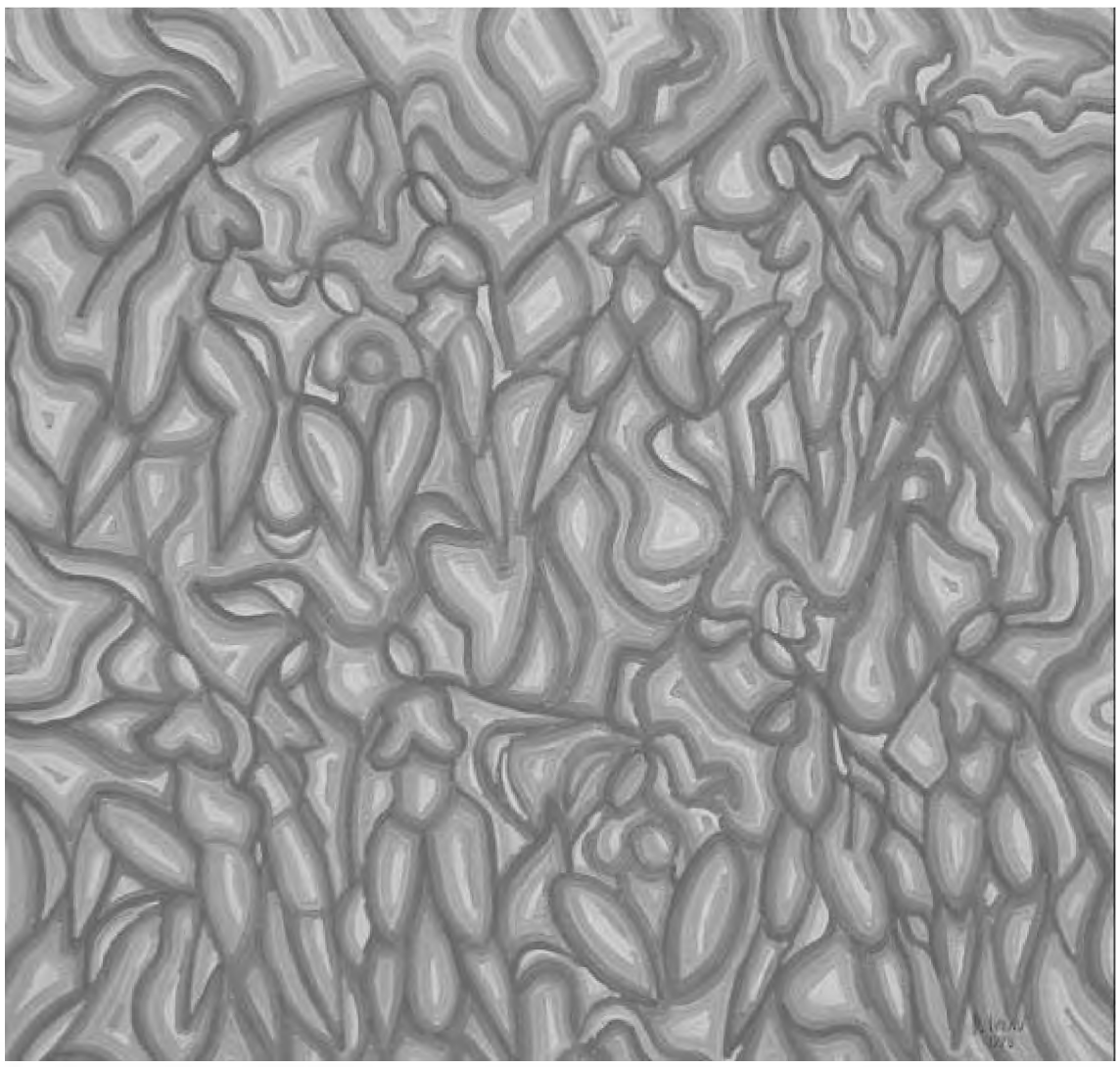
Aritina î°i face cruci peste cruci, dar simte că nimic n-o mai ajută. Ce să mai fac să m-auză °i pă mine Dumnezeu? Se roagă °i dimineaþa, °i seara, °i peste zi, de câte ori poate; duminica merge la biserică, þine posturile, °i pe-al Crăciunului, °i pe-al Paºtelui, þine toate sărbătorile; la Petrică, la cimitir, tot aºa, se duce aproape în fiecare duminică, după slujbă, tămâiază, aprinde lumânări, smulge buruienile °i udă florile °i bradul de la căpătâi, de lângă cruce, măturâ aleea îngustă, care duce la mormânt; după ce terminâ, se-aºează pe vine °i îi povesteºte lui Petrică tot oful ei.

S-a cam făcut °i răcoare. Măcar dac-apucam să iau flaneru-ăla grosu' din cui. Era bun acuma, să-l fi pus pă spinare. Sau măcar bunda aia veche dac-aº putea s-o iau. E rămasă-n magazie, c-am zis că prea e zdreanþă făcută, s-o dau la þigani când or trece cu tingiri pă uliþă. Împinsă de frig, Aritina se scoală greu în picioare °i se-ncumetă să meargă la magazie. Uºa scârþâie prelung °i femeia tresare. Aoleu, vai dă capu' meu, să nu m-auză nebunu'! Rămâne-n loc, împietrită, ciulind urechea. Dar e liniºte. O fi adormit? Bine-ar fi să-l ia somnu'... Întinde mâna prin beznă, spre locul în care °tie că trebuie să fie aruncată bunda. O simte cu palma °i-o ia repede, o pune pe umeri °i dă să se-ntoarcă să iasă, când simte o lovitură crâncenă care parcă îi spintecă spinarea-n două.

-- Te omor, bre, fir-ai a dracu, dacă mai piteºti băutura dă mine! În magazie te-ai gândit s-o doseºti, ă? Cristoºii °i Dumnezeii mă-ti dă baborniþă! Credeai că-s prost °i nu te prind?

Apucă să mai audă vorbele lui Cucă, totul îi pare un vis urât - frigul, înjurătura, izbitura năprasnică, vârtejul, negura din faþa ochilor -- după care se prăvăleºte cu o buºiturâ surdă °i scurtă pe pământul rece, cu ochii larg deschiº°i, chinuindu-se parcă să înghită bezna, s-o mistuie, dornică să dea mai repede de lumina tămăduitoare.

■



Black Pantone 253 U

Black Pantone 253 U

Andrei Doboº

Andrei Doboº este student al Facultãþii de Litere a Universitãþii "Babeº-Bolyai" din Cluj, la profilul etnologie. Publicã în *Echinox* ºi www.clubliterar.com. A obþinut Premiul revistei *Tribuna* la Festivalul de Poezie "Armonii de primãvarã", Viºeu, 2005.

Douã poeme

~

aº vrea sã te mãnînc, sã ºtii, zice
cînd ne-am întîlnit odatã
total întîmplãtor, pe stradã.
sau nu vezi cum ºtiu sã-mi deschid lasciv
ºi disperat gura ca un peºte aruncat pe þãrm

nu vezi cum imaginea coapselor mele
te învãluie ºi te striveºte încetul cu încetul

foarte bine, am spus -
era prima datã cînd o vedeam ºi la drept vorbind
mi-era ºi mie foame

~

apoi au urmat nopþile lungi care veneau la mine
cu miros de sugar
ca un lichid cald pe þevile subþiri ale realitãþii

eram ca un grumaz tãiat revãrsîndu-mã spre tine

spuneam atunci adevãrat zic moartea este cel mai mare fleac
spuneam atunci adevãrat zic eu însumi sunt cel mai miºto dintre fleacuri

ºi într-adevãr nu mîncasem nimic în ziua aceea
dar nu-mi pãsa cãci tu erai acolo încolãcitã ca o mîþã cafenie
privind cum plin de speranþã îmi aprind þigara

În care ochilã vorbeºte:

zice ochilã: darul meu de la dumnezeu a venit tîrziu, dar cînd a venit
l-am luat pe individ de guler ºi i-am tras vreo
două palme zdravene
chiar în piaþa mãrãºti în vãzul tuturor, aºa, sã se sature de fãcut daruri.

nu ºtiu ce-a fãcut pe urmã ºi nici nu mã interesează
cert e cã eu am intrat în prima crîºmã sã mã calmez
cu votcã cu votcã cu votcã
ºi cu puþinã apã

apoi îmi amintesc cã am grãit lucrurilor

staþi dracului, zic, nu mai treceþi vijîind pe lîngã mine, zic,
doar nu sunteþi la curse
staþi puþin locului, sã trec eu pe lîngã voi

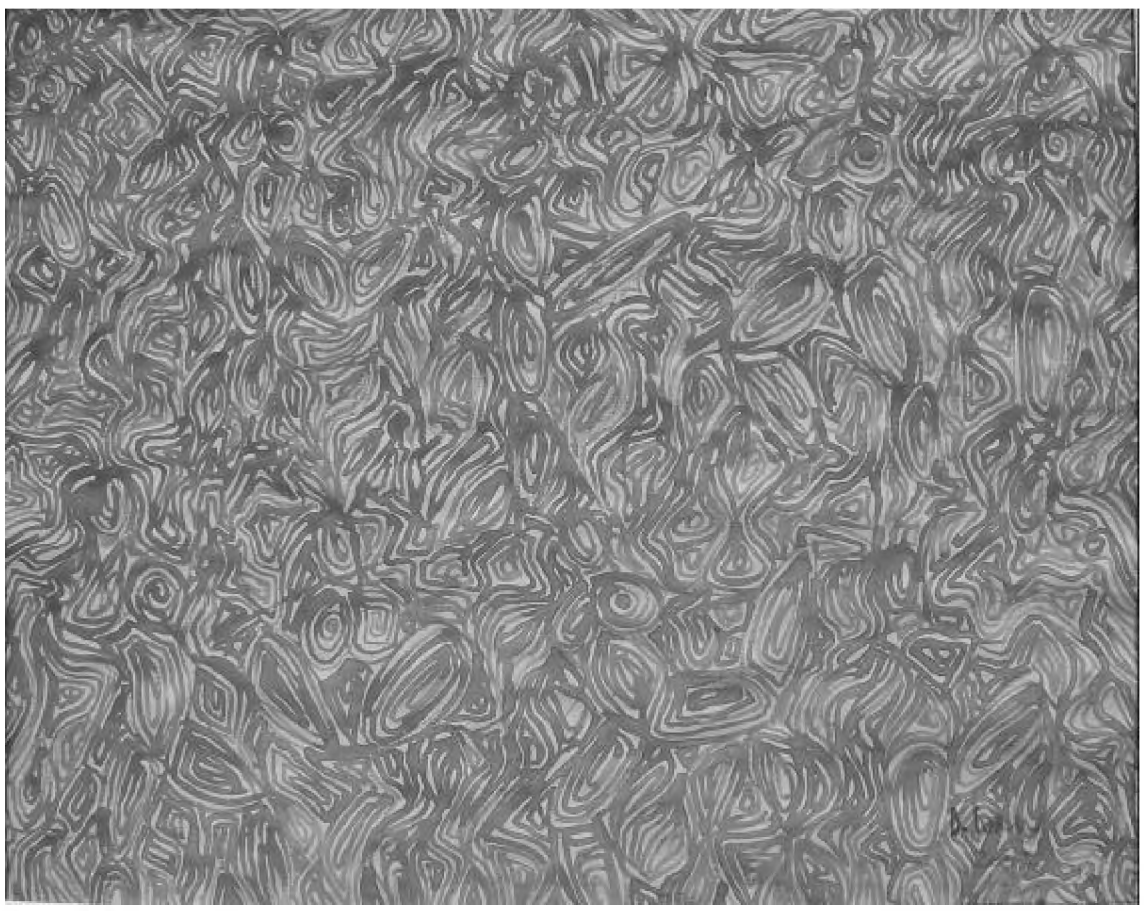
ºi lucrurile au stat.

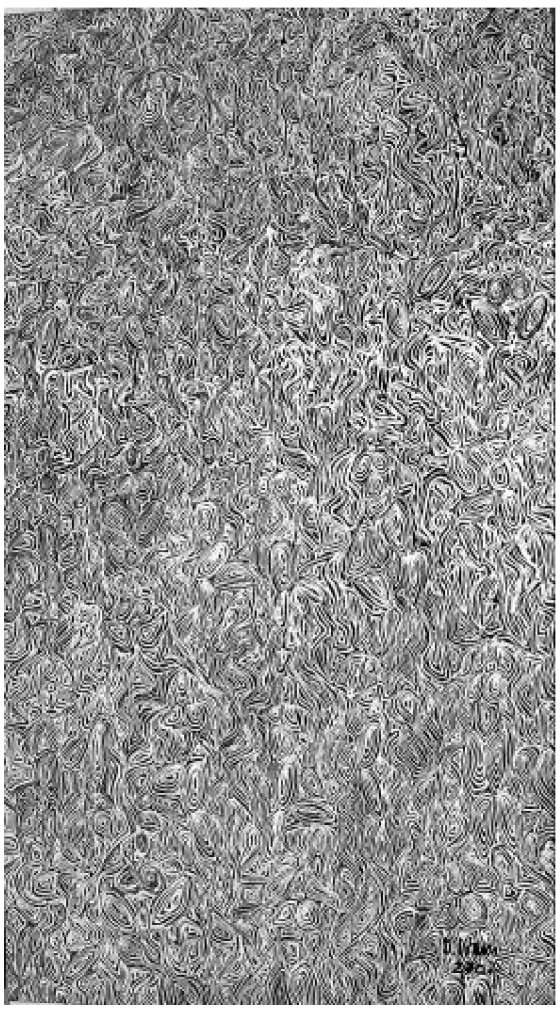
atunci copiii m-au poreclit pentru prima datã ochilã furiosul.

***

bãieþii din faþa blocului mã strigã domnul sarea pãmîntului
cînd ies galeº de pe scarã cu þigareta pe jumate fumatã în colþul gurii -
ei mã cred un om trist, asta din pricinã cã
ascult chopin de fiecare datã înainte sã ies undeva

bãieþii din faþa blocului se uitã dupã mine cu admiraþie
îºi þin respiraþia întotdeauna cînd calc betonul cu pantofii mei vechi
expirã numai cînd piciorul meu stîng este de tot în aer
ºi jubileazã de la cel mai mic la cel mai mare
cînd îmi ridic gulerul paltonului ca sã-mi acopãr





urechile aproape îngheþate

la bãieþii din faþa blocului a venit într-un an toamna

þi-aº vorbi despre moarte, prietene
mai degrabã decît sã-þi povestesc vechiul basm cu ºobolanul din canalizare -
cred cã este vorba despre voluptatea rostirii pe care þi-o dã seara
cu aerul purtînd miresme dulcege de pubelã
ºi manelele oamenilor cu ºapcã, strînºi dupã o zi grea de muncã
în gangul de vizavi sã-ºi depene amintirile.

ºtii, bãiete, gustul bun al biscuiþilor
mîncaþi în noiembrie pe stomacul gol la amiazã
ce bine era ºi eu îþi vorbeam ca acum
despre moarte
stãteam tolãniþi în camerã întreaga zi ca pisicile la soare
nu era urmã de gînd urmã de întristare
ºi eu îþi vorbeam despre moarte
ronþãiam cîte un biscuite digestiv ºi ce bine era
stomacului, bãiete, aº încerca uneori sã-þi dau un nume
da chiar aºa mã
þi-aº da un nume nervos ca-ntr-un vis din care ai
senzaþia cã nu poþi ieºi
aºa te-aº numi
ºi þi-aº vorbi despre moarte ºi poate
dacã ai fi bãiat cuminte
þi-aº da un biscuite

■

18 Black Pantone 253 U

Black Pantone 253 U

Protestul oamenilor muncii de la revista "Echinox"

Ion Simuţ

În revista "Echinox", nr. 1-4 din 2005, p. 26, Horea Poenar, directorul publicaţiei, în articolul *Mediocritate sau partizanat?* răspunde nervos unei cronici la volumul *Dicţionar Echinox, A-Z. Perspectivă analitică* (Ed. Tritonic, 2004), cronică pe care am publicat-o în revista "România literară", nr. 5 din 9-15 februarie 2005, p. 13, sub titlul *Dicţionar de sentimente echinoxiste*. Cer iertare firilor mai sensibile că, în răspunsul meu iritat, vrând să scriu un articol polemic, a ieşit pe alocuri un pamflet, dar explicaţia e simplă: Horea Poenar nu are idei, are numai umori, iar la umori nu poţi reacţiona decât pamfletar. Sunt cazuri (ca acesta) care nu merită decât un pamflet, polemica le-ar onora nemeritat. Precizez că atitudinea mea extrem de severă, pentru că aşa o impune situaţia, nu are drept cauză articolul despre mine din dicţionar, articol căruia nu am nimic să-i reproşez nici ca dimensiuni, nici ca valorizare. Din păcate, câţiva echinoxişti s-au lăsat păcăliţi (e dreptul lor) de articolul favorabil despre ei şi, fără să citească restul dicţionarului şi fără să-i vadă marile defecte de concepţie, s-au implicat într-o promovare şi o susţinere de principiu, fără un minim spirit critic. A tolera sfidările gratuite ale unui ageamiu (indecent de ageamiu!), numai de dragul pitorescului, nu e filosofia mea.

Se vede bine că Horea Poenar nu suportă observaţiile critice la adresa dicţionarului, pe care l-a coordonat, fără a-i acorda o minimă supraveghere, fără a-şi exercita marile sale competenţe. Şi-a pus cu îngâmfare semnătura pe un volum de 464 de pagini, în care însă contribuţia sa e de numai câteva file de prefaţă, probabil din dorinţa cunoscută a filologilor sterili care se laudă cu faptul eroic că au tutelat contribuţiile altora. Coordonatorul este necinstit încă de pe coperta unei cărţi pe care o semnează fără să aibă vreo participare semnificativă (nu a redactat nici un articol din dicţionar). În replica sa amuzantă, directorul publicaţiei studenţeşti de renume îmi cere mie să-i formez ucenicii într-o cronică de receptare, dar el nu are nici o influenţă formativă asupra colectivului lăsat de izbeliţe în redactarea unei lucrări de anvergură, ce le depăşeşte evident tuturora posibilităţile - fie de concepţie, fie în calitatea exprimării. Bietul coordonator ambetat de responsabilităţi pe care nu şi le-a exersat la timp asupra cui trebuia, crede, înduioşător, că prin răspunsul său face "un minim act de educaţie şi de igienă culturală". E regretabil că un neisprăvit are iniţiative de asanare morală. Dar e interesant să vezi la lucru o curiozitate a naturii umane, cu creierul lui micuţ, sensibilitatea lui fragilă şi mişcările dezordonate.

Nefericitul critic, incapabil de o minimă luciditate şi străin de o fărâmă de modestie, crede, cu un curaj care-l transfigurează, că textul meu ar merita reprodus "ca exemplu de incompetenţă". H. P.-ul (un cal-putere, ce nu are tracţiune culturală nici cât o mârţoagă!) se iluzionează că dacă e obraznic sau impertinent e cineva: băiatul are opinie, e intransigent, face curăţenie! Pentru a nu se pierde cu firea, măturătorul nostru, ilustrul "autor" al unui dicţionar în care nu a scris nimic, numără pe degete ceea ce crede el că ar fi marile defecte ale cronicii mele: caracterul elucubrant, atitudinea de superioritate, frustrările, partizanatul, mediocritatea. Felul în care probează e jenant pentru un universitar cu pretenţii, titular la Facultatea de Litere din Cluj. El crede că schimbă canonul echinoxist; dar, domnule asistent (n-ai merita să fii nici student!), nu există nici un canon echinoxist! - canonul e cu totul şi cu totul altceva decât îţi imaginezi mătăluţă. Crede că "nu poţi cere unor oameni în vârstă să-şi pună sub semnul întrebării trecutul", dar ignoră că poţi cere unor oameni tineri să-şi pună sub semnul întrebării prezentul. Din toată cronica mea, frustratul critic-şef nu vede decât comparaţiile de spaţiu tipografic, acordat unora sau altora dintre echinoxişti. Dar ce să-i spui unui ignorant că, dacă nu scrie (pardon, el, de fapt, chiar nu scrie nimic, el e câinele de pază al mormanului de hârtie) - deci dacă nu scrie un dicţionar futurist (cam asta ar fi vrut să facă), nu poţi să răstorni chiar aşa spectaculos valorile încât Cornel Vâlcu să fie marele filosof căruia i se cuvin cinci pagini, iar Andrei Marga să fie un oarecare autor modest care merită abia patru pagini? (probabil pentru că nu mai e rector!) În perspectiva viitorului nu ştim ce va fi, Cornel Vâlcu poate deveni Derrida al nostru, dar dicţionarele nu se fac cu presupuneri. Nu poţi să-l minimalizezi pe Marian Papahagi în două pagini şi să-l supraevaluezi pe Ioan Buduca (având un păcat notoriu pe conştiinţă) în nu mai puţin de nouă, iar pe Ştefan Damian să-l faci mai mare italienist decât e, deşi nu era nevoie. Marian Papahagi nici nu există, de fapt, în dicţionar ca italienist, probabil că acesta e un act de "igienă culturală" sau de revizuire necesară. Dacă îl scoţi din dicţionar pe Horia Bădescu, participant activ la cenaclul "Echinox", pe motiv că nu a făcut parte din redacţie, atunci, pe baza aceluiaşi argument administrativ, trebuia să lipsească şi alţii. Marta Petreu (prezentată în două pagini şi jumătate) chiar reprezintă aşa de puţin faţă de Ruxandra Cesereanu (prezentată în 14 pagini plictisitoare)? Ce rost are într-un dicţionar un pamflet ordinar împotriva lui Vasile Muscă, profesor de filosofie, căruia autorul articolului, Călin Petrar, nu-i ajunge nici la degetul mic? (el scrie numai acest articol în tot dicţionarul, plăteşte nu ştiu ce poliţă şi dispare ca măgarul în ceaţă; e acesta un act moral, de "igienă culturală"?) Chiar e aşa de greu de priceput? Acestea sunt adevărurile elementare (raporturile de valoare) cu care lucrează un dicţionar, iar Horea Poenar e complet în afara unor evaluări care să poată constitui un punct de pornire într-o discuţie. Dacă nu ştie abecedarul profesiei, ce să mai trecem la lecturi şi interpretări? Dicţionarul său e haotic, aiurea, fără nici o noimă în judecăţile de valoare. În redactarea articolelor sunt zeci de fraze alambicate, confuze, sute de sintagme şi exprimări improprii. H. P. se simte jignit de presupunerea mea că nu a citit dicţionarul în întregime în faza preeditorială (eu cred că nu l-a citit nici acum). Dar dacă l-a citit cu adevărat şi nu i-a văzut greşelile de exprimare, cu duiumul, atunci e şi mai grav: înseamnă că Marele Coordonator, iscălit cu emfază pe copertă, e un semidoct.

Am tras concluzia, în articolul meu din "România literară", că dicţionarul e un eşec, care nici nu ar merita prea multă atenţie, pentru că e o improvizaţie editorială lamentabilă. Vor vedea acest adevăr şi ucenicii lui Horea Poenar, după ce se vor mai deştepta puţin. Acum sunt nişte novici simpatici, zburdalnici, care ar fi avut nevoie de îndrumarea unui maestru. Dar H. P.-ul şi-a bătut joc de ei, împingându-i într-o grămadă speriată şi dezorientată, o îmbulzeală, ca la rugby, în care a uitat însă să introducă mingea, adică principiile şi regulile. Şi nu a exercitat în nici un fel, în acest colectiv studenţesc bine intenţionat, arbitrajul, corectura minimală a textelor. A ieşit totul la întâmplare, fiecare student a scris cât a vrut şi cum a vrut, fără să se raporteze la alţii, iar coordonatul numeşte asta viziune originală şi "nuanţarea ierarhiilor". Culmea impertinenţei e că pretinde, în primele propoziţii din prefaţă, nici mai mult nici mai puţin, că rezultatul e "un dicţionar oficial". Care e "oficialitatea" aceea aşa de mândră de sine care îşi proclamă subiectivitatea drept infailibilă? Evident: Horea Poenar, judecătorul absolut! Un bun simţ elementar l-ar fi ajutat, dacă l-ar fi avut, să spună banalitatea că, neîndoielnic, dicţionarul e, în bună măsură, subiectiv şi deci judecăţile, aprecierile, interpretările lui, trâmbiţata (pe copertă) "perspectivă analitică" sunt relative. Postmodernistul Horea Poenar nu şi-a însuşit lecţia elementară a realtivismului. Dimpotrivă. El dă "un dicţionar oficial", în care nimic nu e relativ, din moment ce e rezultatul deciziei sale: "Eu, Marele Coordonator şi Judecător". Vorba aceea: postmodernistul nu e postmodernist destul dacă nu e şi fudul.

Dar Marele Maestru al Nimicului e furios dacă îi faci observaţii critice. E furios şi răzbunător. Ce vrea el? Ca orice prost când se vede contrazis: vrea să te lichideze. Vrea ca "România literară" să renunţe la serviciile mele! O, sfântă mânie proletară!!! Dar e grijuliu: mă lasă să-mi întreţin familia (chiar aşa scrie în articolul său justiţiar). Dacă aş şti că e în stare să susţină o rubrică şi dacă l-aş şti agreat de redacţia "României literare", mâine i-aş ceda acest spaţiu publicistic, să se îmbogăţească şi el şi să-şi întreţină familia din drepturile de colaborare. Că de afirmat nu ar avea cum să se afirme altfel decât cu o orchestraţie de ranchiune. Dar asta nu e totul. Horea Poenar nu vrea doar să nu mai scriu la "România literară", ci să mă retrag de tot din viaţa publicistică. Îl cam încurc, îi tulbur somnul sau îl enervez. "Credem că a venit momentul retragerii" - proclamă H. P.-ul adresându-mi-se cu delicateţe. Gura păcătosului adevăr grăieşte: a venit, într-adevăr, momentul ca directorul "Echinoxului" să se retragă. Felul său de scrie şi de a gândi, abuzul în numele redacţiei neîntrebate, nu sunt compatibile cu această funcţie. Totuşi, ce băiat drăguţ şi grijuliu cu mine! Cum se gândeşte el să mă menajeze, dar, de fapt, să se menajeze pe el însuşi! şi canalia asta mică e nici mai mult nici mai puţin decât director al revistei "Echinox"! Păcat şi de el, că se face de ruşine cu modul de a scrie şi de a (nu) gândi, păcat şi de revista "Echinox", ajunsă pe mâinile unui discreţionar al unei puteri simbolice pe care nu o merită câtuşi de puţin.

Partea nostimă de tot e cum semnează vajnicul director articolul său de răspuns. Ţineţi-vă bine: "Horea Poenar şi redacţia revistei *Echinox*". Antologică semnătură! Ca-n vremurile bune de altădată: un colectiv de oameni ai muncii de la uzinele "Semănătoarea" cere să fie oprită tipărirea

→

Black Pantone 253 U

O întrebare pentru Irina Petraº, preºedinta Filialei Cluj a Uniunii Scriitorilor

Oana Pughineanu

Doamnă Irina Petraº, de curând aţi fost numită în funcţia de Preºedinte al Uniunii Scriitorilor, filiala Cluj. Ştiu că, de obicei, în astfel de ocazii, jurnalistul cultural, întreabă cu un ton festivist, ceva de genul: "Cum v-aţi simţit?", "Ce înseamnă această funcţie pentru dumneavoastră?" etc. Ştiindu-vă o persoană practică, voi renunţa la mai sus numitele întrebări ºi vă rog, în schimb, să descrieţi succint planurile pe care Asociaţia Scriitorilor le are în vedere.

O să-ţi răspund telegrafic. Deocamdată, facem planuri. Când lucrurile se vor mai rotunji, vom putea vorbi mai pe larg. Noul comitet ºi-a stabilit, deja, câteva obiective prioritare, urmărind, în principal, dinamizarea vieţii de breaslă ºi reconsolidarea staturii scriitorului în cetate. Reuºita, cred eu, depinde de implicarea tuturor membrilor Filialei. Aºadar, am socotit că e necesar un soi de "recensământ". Noul statut al USR prevede, de pildă, excluderea celor care nu ºi-au achitat cotizaţia de mai mult de un de zile. Fireºte, nu vrem să ajungem la excluderi. Avem nevoie de fiecare membru. Totodată, am dori să aducem la zi datele privitoare la adresă, telefon, e-mail, data naºterii, dar ºi cele legate de activitatea editorială. Schiţa de Proiect arată cam aºa:

- organizarea unui concurs anual de debut pentru tineri scriitori clujeni; un juriu competent ºi exigent va alege 2-3 dintre manuscrisele intrate în concurs ºi le va publica dintr-un fond special constituit al Scriitorilor clujeni;

- organizarea unui concurs anual de proiecte editoriale, pentru a veni în sprijinul editării unor lucrări de valoare ºi de primă însemnătate pentru cultura română;

- promovarea, constantă ºi insistentă, în presa centrală ºi din alte zone ale ţării a scriitorilor clujeni, mai ales a celor tineri, prin rubrici permanente;

- obţinerea unor spaţii periodice de emisie la radio ºi TV (la posturile clujene, dar ºi la TVR Cultural, la Radio România Cultural etc.) pentru semnalarea celor mai importante evenimente din viaţa Filialei;

- găsirea de soluţii concrete pentru definitivarea proiectului *Dicţionarului Scriitorilor Clujeni*, aflat în lucru într-o formă avansată la Biblioteca judeţeană "Octavian Goga";

- realizarea/finalizarea *site*-ului Filialei, început în urmă cu câţiva ani ºi abandonat;

- asigurarea unui serviciu de *consultanţă gratuită pentru editare*, în colaborare cu editurile clujene, pentru găsirea celor mai bune soluţii de publicare ºi difuzare a cărţilor clujenilor;

- iniţierea unor acţiuni care să-i implice pe tinerii scriitori nemembri ai USR, într-o formulă de semi-instituţionalizare a apartenenţei lor la breasla scriitorilor;

- găsirea unor forme suplimentare de asistenţă colegială pentru colegii (foarte) vârstnici (scurte interviuri, portrete, vizite la domiciliu, scrisori);

- instituirea unui *program comun de activităţi cu Facultatea de litere*, pentru o mai bună cunoaºtere a operei scriitorilor clujeni în rândul studenţilor, al cadrelor didactice;

- iniţierea unor acţiuni culturale comune cu alte bresle de prestigiu ale Clujului: în primul rând plasticieni, muzicieni, actori etc., dar ºi medici, oameni de afaceri, ingineri, sportivi etc.

- demararea unui proiect coerent de colaborare cu Inspectoratul ºcolar Judeţean, cu ANPRO (Asociaţia Naţională "Ioana Em. Petrescu" a Profesorilor de Limba ºi Literatura Română) pentru o mai bună ºi consistentă prezenţă a scriitorilor clujeni în ºcolile municipiului/judeţului;

- antrenarea scriitorilor clujeni consacraţi în activităţi de tip cenaclu literar în licee, facultăţi, instituţii interesate, dar ºi cu tineri aspiranţi la statutul de scriitor;

- editarea unei *foi semestriale gratuite* de informare asupra activităţi publicistice ºi editoriale a membrilor Filialei;

- reluarea *întâlnirilor trimestriale* cu scriitorii care au împlinit o vârstă rotundă, întâlniri precedate de mese rotunde/simpozioane despre opera ºi personalitatea celor sărbătoriţi - materialele urmând a fi publicate sub titlul *Profil de scriitor*;

- completarea *fondului de manuscrise ºi fotografii* al Filialei ºi a *Bibliotecii de literatură contemporană* (inventarierea fondului deja existent);

- iniţierea unei politici mai agresive ºi mai eficiente de *reconsiderare a staturii/statutului scriitorului* în viaţa comunităţii/cetăţii.

Revino peste o bucată de vreme, ca să-ţi spun ce am reuºit să facem din toate cele de mai sus.

■

→

unei cărţi periculoase. Horea Poenar înaintează (pac!) la "Războiul" cererea oamenilor muncii de a-i fi retrasă rubrica ºi dreptul de semnătură celui care a îndrăznit să critice realizările socialismului la "Echinox". Dar oare oamenii muncii echinoxiste de la oraºe ºi sate ºtiu ce au semnat? Ştiu că s-au pus în situaţia ridicolă de a răspunde unei simple ºi banale cronici printr-un protest exagerat, deplasat, prost plasat? Chiar sunt curios câţi dintre redactori au cunoscut ºi au aprobat acest text contondent al directorului lor. Ar fi o datorie de onoare a redactorilor actuali, implicaţi într-un conflict care nu e al lor ºi care nu îi reprezintă, să iasă la lumină cu propriile opinii. Niciodată redacţia "Echinoxului" nu a fost atât de gregară ºi de colectivistă, strâns unită în jurul iubitului conducător nervos. Spiritul de turmă nu a caracterizat niciodată echinoxismul. A fi echinoxist nu înseamnă nimic dacă nu ai independenţă de spirit, onestitate, demnitate intelectuală ºi, bineînţeles, talent. Ştii, dacă se poate, un pic de bun simţ...

Eu nu cred că există unitatea gregară de păreri în interiorul "Echinoxului", unitate pe care mizează petiţionarul, că tinerii publiciºti pot reacţiona atât de necivilizat ca directorul lor de astăzi, uitând regula elementară că autorul (care-i autorul în cazul de faţă?, H. P. e doar un impostor sau un debil substitut) nu e decent să reacţioneze în nici un fel la o cronică de întâmpinare. E o chestiune de bun simţ ºi de decenţă să suporţi fără comentarii critica volumului pe care l-ai publicat, oricât ar fi ea de nesuferită. Dar directorul actual al "Echinoxului" nu are cei ºapte ani de-acasă în viaţa literară. Ce exemplu dă Măria-Sa, ce educaţie le poate face ucenicilor? Fără o severă ºcoală de corecţie, penibilul H. P. nu-ºi va reveni ºi va voi să ne dea în continuare lecţii, să facă recomandări. Sărăcuţul!...

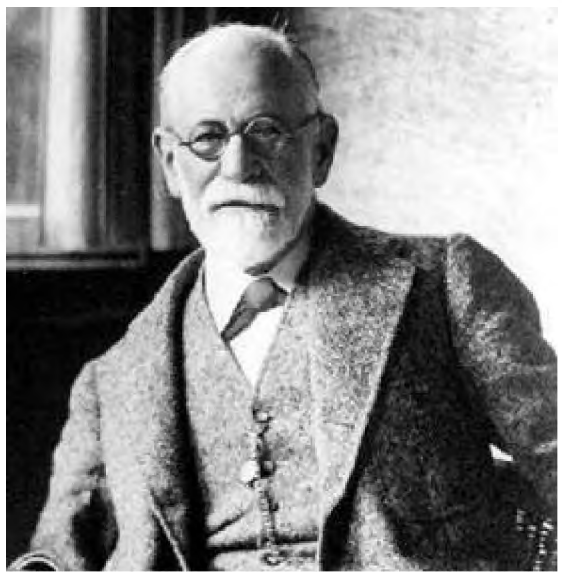
Sunt convins că H. P. a săvârºit un mârºav abuz de încredere, semnând în numele întregii redacţii. Aºa de tânăr ºi deja dictator?! Dacă se dovedeºte că un singur membru al redacţiei nu e de acord cu bâlbâielile sale jenante, ilustrul director ar trebui să-ºi dea demisia. Ştii aºa face o figură foarte proastă, într-o poziţie care îl depăºeºte. Ştiu că e o corvoadă să fii director al "Echinoxului" ºi că nu e o fenomenală binefacere, dar să o ducă cine e demn de ea, nu un neisprăvit. Dacă până la 1 octombrie 2005 Horea Poenar nu se va retrage sau nu va fi înlocuit de la conducerea "Echinoxului" sau cel puţin nu-ºi va cere scuze, dacă actualul colectiv redacţional nu va da o explicaţie publică despre poziţia membrilor săi faţă de insultele pe care mi le-a adus directorul, implicându-i ºi pe ei, solicit respectuos ºi imperios redacţiei ca din toamnă să ºteargă numele meu din caseta tradiţională. Nu sunt demn de un asemenea prezent meschin al "Echinoxului". Nu ţin să fac o proastă figuraţie în spatele unui profitor de imagine pe seama unei instituţii culturale de mare prestigiu. Locul meu în istoria "Echinoxului", oricât de modest, oricât de neimportant, nu depinde de comportamentul deviant al unui bădăran (ºi al unei echipe oarbe care îl încuviinţează iresponsabil). Cu un asemenea director, mi-e ruºine că sunt echinoxist. El iese în public, dacă e criticat, ca Mihai Stoica de la Clubul "Steaua". Din nefericire, prin comportamentul său de acum, Horea Poenar e un Mihai Stoica al Clubului "Echinox": un derbedeu ce-ºi afirmă părerea cu pumnul. Nu a fost nimic înainte de a fi director al revistei "Echinox" (căreia i-a adus numai prejudicii prin *Dicţionarul Echinox* ºi prin atitudinea golănească faţă de receptările sceptice ale bietului tom) ºi va reprezenta ceva mai mult decât nimic după ce va părăsi corabia, cum ar fi firesc să se întâmple cât mai curând. A primit totul de la prestigiul clubului echinoxist ºi nu a dat nimic în schimb. A semănat confuzie ºi duºmănie în interiorul grupului, cum nu a făcut-o nimeni până acum. "Echinoxul" nu a avut până acum un director penibil: Horea Poenar e primul. Tristă notorietate! Îngrozitoare performanţă pentru un tânăr intelectual, aflat la început de carieră! Dumnezeu să-l lumineze!

■

Black Pantone 253 U

Etnopsihiatria °i universul invizibil

Irena Talaban



În 1970 dădeam concursul de admitere la Facultatea de psihologie a Universităţii Bucure°ti, doi ani mai tîrziu descopeream scrierile lui Freud (*Cinci lecţii de psihanaliză °i Trei eseuri asupra sexualităţii*), graţie doctorului Ion Popescu Sibiu. Citisem teza sa de doctorat pe subiectul psihanalizei °i mă ocupam, în paralel, de testul Rorschach. Începusem stagiile practice la Spitalul de psihiatrie Dr. Obrejia, fostul Dr. Gh. Marinescu, pe scurt numit Spitalul 9. Mă mai preocupa astrologia °i scrierile lui C.G. Jung (psihologia °i alchimia, diversele reprezentari ale lumii, faimoasele mandala, stocate în ceea ce Jung nume°te "incon°tientul colectiv" °i care nu are nimic a face cu teoriile culturali°tilor americani din secolul trecut, perioada 1950). Cîţiva ani mai tîrziu doctorul Alexandru Sen îmi împrumuta scrierile lui Adler °i tratatul de psihopatologie al lui Jaspers. Formarea mea clinică (psihopatologie °i psihiatrie) este tributară, între altele, tratatului de psihiatrie al lui Henri Ey, în limba franceză. Îmi vine în minte, nu pentru prima dată, faptul că formarea mea ca specialist s-a făcut în paralel, în doua limbi, în română °i franceză. Nu sînt un caz unic, mulţi dintre colegii °i prietenii mei de breaslă au trecut pe aici. Am practicat a°adar o psihologie clinică fundamental înscrisă în teoriile psihodinamice, °i ele fundamental "rupte" din teoria psihanalitică, din ceea ce Pierre Debray Ritzen nume°te "scolastica freudiană". Timp de aproape patru ani am încercat psihanaliza pe propria mea piele, într-o cură, să-i spunem, didactică.

În mai 1990 am plecat la Paris la invitaţia unei proaspete asociaţii de psihanaliză, special constituită pentru "schimburile cu Estul" - tocmai căzuse zidul Berlinului °i Occidentul se repezise spre Europa de Est, pe diverse căi, în diverse domenii. Timp de cîteva luni am participat la grupuri de lucru cu psihanali°ti ai diverselor °coli, în special două: "ortodoc°ii" (două societaţi psihanalitice... clasice, afiliate la Asociaţia Internaţională de Psihanaliză) °i "disidenţii", discipolii lui Lacan, constituiţi în cîteva societăţi, internaţionalizaţi °i ei în ultimul deceniu al sec. XX (nu pun la socoteală America Latină, ei au fost "lacanizaţi" înainte de dictaturi °i după). În 13-15 iunie 1990 Bucure°tiul a suportat cea mai tragică dintre mineriade - eram la Paris °i mi-a venit, pentru prima dată de cînd mă °tiu, gîndul să nu mă mai întorc în ţară. Una dintre proaspetele mele cuno°tinţe mi-a găsit ceva de lucru, într-un centru de reinserţie socială a bolnavilor psihici cronici - făceam interviurile de selecţie. Centrul se găsea la Lille (cam 200 de km de Paris), mă găzduia cineva, o altă nouă cuno°tinţă, toate aceste personaje aparţinînd lumii psihanalitice franceze, *toutes écoles confondues*. Am trimis dosarul meu profesional, întocmit în pripă, mai multor facultăţi - m-am prezentat la cîteva interviuri de evaluare, unele banale °i plicticoase, altele vii °i interesante. Am fost admisă în DESS (Diplome d'Etudes Superieures Spécialisées, anul V de psihologie clinică °i psihopatologie) în două facultăţi, la Amiens °i la Paris. Am ales, fire°te, Parisul. Între timp viaţa mea de proaspăt emigrant se complica pe măsură ce se îmbogăţea. Continuam grupurile de lucru cu psihanali°ti francezi, începusem o experienţă psihanalitică personală la Paris. *Tout allait pour le mieux*, vorba francezului - numai eu eram din ce în ce mai nemulţumită. În ciuda faptului că vorbeam suficient de bine ca să reu°esc să exprim ceea ce voiam (sau aproape), în ciuda faptului că începusem să frecventez universitatea franceză °i participasem la organizarea unui colocviu pe tema filiaţiei în psihanaliză (deci a formării psihanali°tilor, din tată-n fiu, ca să nu spun din maestru-n discipol), colocviu stîrnit chiar de întîlnirile grupului nostru de români de-a lungul peregrinărilor prin regatul Franţei °i al Navarei, în ciuda adoptării profesionale °i al creditului care mi se făcea, ei bine, dificultăţile se iveau la tot pasul. În ce mă privea, mă suspectam de o sărăcie a stilului, o diluare a spontaneităţii mai ales în construcţia metaforelor °i în asociaţiile libere. Limba străină, imposibila concordanţă a timpurilor, persecuţia subjonctivului, accentul care mă dadea de gol, mă rog, o serie de elemente... obiective îmi deformau subiectivitatea, libertatea de expresie, îmi dădeau un aer stupid - sau a°a trăiam eu lucrurile. Cum însă citeam °i scriam mult în franceză, limba mi se dezlega încetul cu încetul dar, culmea, cu cît mi se dezlega mai mult cu atît ne înţelegeam mai puţin! Culmea culmilor - eu °i noile mele cuno°tinţe ne înţelegeam din ce în ce mai greu pe tărîm profesional... Aproape fără voia mea mi se forma un soi de impresie cum că psihanali°tii francezi vorbeau de unul °i acela°i om-subiect, abstract, artificial, un personaj ce-mi devenea străin, un soi de robot pe care se exersa un limbaj nu sibilin ci orwellian. Recuno°team conceptele lui Freud, mă familiarizam pe zi ce trecea cu maniera în care Lacan îl descifrase-interpretase-citise pe Freud, ceream mereu amănunte concrete, îmi persecutam (cred acum) proaspeţii colegi obligîndu-i să-mi vorbească în a°a fel încît să pot reformula spusele lor, totu°i fiinţa-umană-subiect-al-psihanalizei se dezintegra în urechile mele, se transforma într-un discurs automat de-a lungul nesfîr°itelor colocvii, grupuri de lucru, seminarii, fie ele cele mai clinice... Subliniez faptul că ajunsă în Franţa eram ferm convinsă de adevărul absolut al psihanalizei (pentru care, de altfel, riscasem mult în România) °i a°teptam fără-ndoială confirmări, o recunoa°tere din partea colegilor francezi. Cărora nu le puteam repro°a nimic: ascultau, atenţi, ceea ce le spuneam, mă aprobau cu simpatie ("c'est tout á fait ça" = "exact asta este", de-atunci expresia mi-a devenit insuportabilă), dar ramîneam în registre diferite! Ciudat lucru, mai ales că, repet, eu "învăţasem" psihanaliza pe frantuze°te, de la bun început! O practicasem în română dar o tocasem în franceză, o practicasem prin traducere - ceea ce era diferit decît dacă a° fi "învaţat-o" direct în română. Libidoul, pulsiunile, visele, mecanismele de apărare, Eul °i vecinii săi (Sinele °i Supra-eul), incon°tientul, conceptele îmi erau familiare - lucrurile se încurcau la discuţiile clinice, la cazurile concrete. Personal îmi este °i mi-a fost totdeauna imposibil să susţin o elaborare teoretică fără să mă sprijin pe un caz concret, pe o secvenţă clinică. Spaima mea de toate zilele a fost legată de clinică, o obsesie care s-a domolit întrucîtva dar mă mai încearcă °i astăzi. A° formula-o astfel: cum anume, din ce perspectivă teoretică °i prin ce manevre tehnice un terapeut operează o schimbare la pacientul său? Ce face °i ce (îi) spune terapeutul, cum formulează, cum leagă elementele într-o interpretare °i încă ceva, ceva... teribil: omul fiind o fiinţă complexă °i complicată, cum află terapeutul din ce se compune pacientul său, cîte straturi, cîte generaţii, cîte secole, cîte rupturi s-au suprapus într-o fiinţă umană?... Este oare suficientă psihanaliza, ca teorie despre om, despre ceea ce modernii au numit "psihic uman" (sau, mai °tiinţific, "aparat psihic"), este deci suficientă psihanaliza ca să permită înţelegerea °i transformarea simptomului, rezolvarea lui, °tiind că orice rezolvare înseamn construirea unui sens? °i nu doar rezolvarea simptomului întrucît, după unii, vindecarea vine de la sine, odată cu modificarea profundă a personalităţii... modificare posibilă numai graţie psihanalizei. Obsesia mea din tinereţe (cum se interpretează gestul cuiva, în ce cheie se cite°te, cu ce cod se deschide, prin ce influenţă se modifică) se agăţase de conceptul de "incon°tient" precum °i de teoria corespunzătoare cu entuziasmul cu care te arunci într-o aventură a cunoa°terii. Pe masură ce înaintam pe terenul acestui domeniu lucrurile deveneau tot mai complicate, mai... misterioase iar tentaţiile se multiplicau. Orice situaţie era citibilă în vocabular psihanalitic °i totu°i... ceva scăpa, erau încuietori în care cheia psihanalitică nu se răsucea chiar cu u°urinţă. Îmi amintesc o foarte veche discuţie pe care am avut-o cu Vera Sandor, veche de tot, despre sacrificiu °i... generozitate, citeam pe vremea aceea *Les racines de la conscience*, a lui C.G. Jung. Formula sacrificiului fiind "do ut des", noi aveam o discuţie *á propos* de registre: este sacrificiul, în sensul său originar (acela de ofrandă) transferabil în registrul pulsiunii, al incon°tientului freudian? Dacă da, cu ce... preţ? Divinităţile se întreţin, între altele, cu sacrificii pe care muritorii le oferă ca să capete diverse garanţii, fundamentale, individuale °i extra-individuale. Există de asemenea (auto)sacrificii ale divinităţilor, ale zeilor (Frazer, Mauss) precum °i o subtilă filiaţie între auto-sacrificiul divinităţii °i victima sacrificiului uman. Indiferent de natura sacrificatului (vegetală, animală, umană sau divină) °i de scopul sacrificiului (a da pentru a primi), Mauss afirmă că sacrificiul este faptul social total, el asigură consacrarea, schimbarea de condiţie, trecerea unui lucru din lumea profanului în cea a sacrului. Prin intermediul sacrificiului

→

Black Pantone 253 U

profanii fac un contract cu divinitățile - ca în orice contract, fiecare are ceva de cîștigat. Ce garantează o divinitate? În primul rînd matricea grupului, împrejmuirea lui, diferențierea de alte grupuri și, ca urmare, înscrierea lui (a membrilor săi) în ceea ce numim "condiția umană". Este acest tip de sacrificiu (repet: sacrificiul prin definiție), produs de aceleași mecanisme generatoare de sacrificiul, i-aș spune nevrotic, acela manifestat prin pierderi, abandonări, eșecuri, renunțări repetate (exemplu: un sacrificiu bănesc, un sacrificiu pentru educația copiilor, o sacrificare a propriei vieți, a onoarei, o pierdere-simptom etc.)? În aceeași ordine de raționament, cum se poate interpreta un gest gratuit? Dacă menținem formula "do ut des", atunci nu există gratuitate, bun! Ceea ce s-ar ascunde în spatele gratuității (al generozității) ar putea fi: cheta de recunoștință, de recunoaștere, de iubire (între semeni, părinți-copii, prieteni etc.). Dar se mai poate ascunde credința în sau teama de Dumnezeu, obligația caritării, ispășirea unei greșeli, plătirea unei datorii în condițiile în care nici o instanță aparentă nu obligă la o asemenea plată etc. - dar, în cazul acesta, am schimbat registrul! Am trecut din planul strict personal (intra și inter-personal), în planul relației omului cu Legea (ordinea) și, implicit, am luat în considerație, în interpretarea gestului, dimensiunea transcendentală, originară, deci colectivă a sacrificiului. Generozitatea ar fi așadar interpretabilă nu neapărat prin prisma unor mecanisme și dorințe inconștiente ci în funcție de un context, legat și el de un altul... ași așa mai departe. Discuția noastră din tinerețe (mă refer la Vera Sandor și la mine) păcătuia prin aceea că ea se purta la un singur nivel, acela al unei generalități umane individuale... evidente (plus ignoranța vîrstei!) - la un asemenea nivel amîndouă aveam dreptate în aceeași măsură, adică afirmațiile noastre respective (a ei: nu există gest gratuit, fiecare așteaptă o plată, o recompensă, materială sau morală, afectivă etc.; a mea: există gest gratuit, rar dar există, autorul gestului îl comite din alte rațiuni decît cele ale recompensei materiale, morale, afective etc.), aceste afirmații erau adevărate, repet: în aceeași măsură, identic adevărate. Ne lipseau însă registrele interpretării - ne lipseau, mai precis, referențialele, contextele, universurile multiple cărora o ființă umană le aparține, cu sau fără voia ei (părinții, locul de naștere și dumnezeul, limba, ordinea dintîi nu le poți alege; le poți ulterior renega, uita, înlocui, dar asta este o altă poveste). Mă voi opri timp de cîteva rînduri asupra exemplului (celebru) al lui Bruno Bettelheim (*Le coeur conscient*). Ieșit dintr-o psihanaliză didactică și psihanalist el însuși, Bruno Bettelheim se trezește într-un lagăr de concentrare (1938-1939). Foarte repede (cîteva săptămîni) Bettelheim se simte metamorfozat. Adept al teoriei și practicii psihanalitice, credincios în binefacerile unei astfel de terapii (cea mai bună dintre toate), Bettelheim constată, surprins peste măsură, că experiența sa în materie de psihanaliză nu doar că nu-l ajută ci ea este dezmințită în condițiile de lagăr (condiții dure dar nu încă de exterminare). Psihanaliza, considerată de Bettelheim pînă la ora aceea ca fiind, citez, "cea mai bună cheie a problemelor umane" nu-i oferea nimic de care să se agațe, nu-l ajuta în nici un fel să supraviețuiască fizic și moral. "Era imposibil, în cadrul regimului concentraționar, să vezi în acțiunile curajoase ale cuiva care-și risca viața, o manifestare a pulsiunii morții, a agresivității întoarse împotriva propriului eu, o tentativă de a pune la încercare indestructibilitatea corpului, o negare megalomană a pericolului, un mod histrionic de a-și alimenta narcisismul sau orice altă definiție (explicație) psihanalitică. Aceste interpretări și altele sînt valabile în perspectiva psihologiei profunde sau a psihologiei inconștientului, ele sînt, probabil, juste. Dar este de neconceput să explici comportamentul curajos al unui prizonier din punctul de vedere al psihologiei profunde. Nu puneam în cauză psihanaliza ca atare dar descopeream, șocat, contrar tuturor așteptărilor mele, că psihanaliza era departe de a explica (da socotealã de) realitatea omenească!"

Așadar anumite manifestări ale naturii umane, actele de curaj, actele de sacrificiu (gest ritual sau risc al vieții sau atitudine de pierdere, abandon, eșec, urmată de resemnare sau împăcare), toate acestea ar avea nevoie de mai multe registre, de diferite contexte, de referențiale multiple, pentru a fi interpretate. Ori psihanaliza este, prin definiție, a-contextuală, în măsura în care ea explică orice manifestare umană prin aceleași mecanisme de bază... Întrucît inconștientul ignoră politicul, ignoră catastrofele naturale sau provocate și amenajează realitatea conform mecanismelor psihice care-i sînt proprii, obiectiv-universale (alături de Bettelheim aș putea cita și pe alții, o serie de psihanaliști argentinieni ca Ricardo Bernardi, Diego Garcia Reinoso, Philippe Refabert, acesta din urmă formulînd o foarte interesantă ipoteza privind însăși elaborarea sistemului freudian, ca să nu mai vorbesc de autori ca Gellner, Yerushalmi, Borch-Jacobsen, Hacking, Koestler, Steinhardt - însă lor li se poate reproșa că nu sînt psihanaliști!). Vag, începusem să realizez acest lucru de-a lungul experienței mele psihanalitice în Franța, cuplată, brusc și indisolubil, cu experiența emigrării, cu evenimentele din țară legate de căderea comunismului și cu prima pacientă în liberal, în țara mea străină: o învățătoare-calugăriță!

Pe scurt, cam acesta era contextul în care, în octombrie 1992, într-un mare amfiteatru al unei universități pariziene, obligată să aleg un seminar din patru, mă opream asupra unei discipline bizare: ethnopsihiatria! Nu auzisem de profesorul Nathan, nici de lucrările sale. Aveam să-l descopăr nu doar în seminarul cu pricina ci și grație cursurilor sale de psihanaliză - căci în acea facultate și acel an cursurile de psihanaliză la specialitatea Psihologie clinică și psihopatologie erau ținute de profesorul Tobie Nathan. Făcuse, ca tot omul, o psihanaliză foarte ortodoxă, la SPP, dar fusese format de Georges Devereux, întemeietorul disciplinei stranii numite "etnopsihiatrie", născut - culmea - la Lugoj. Cercul se închidea, ajungeam acasă nu prin afiliere la vreo organizație internațională de psihanaliză ci pe un drum lăturalnic, spinos, socratic - o altă aventură a cunoașterii. Freud, intelectual evreu ashkenaze născut în a doua jumătate a secolului XIX, în plină dezvoltare a capitalismului, a progresului tehnic și a ideologiilor, era convins că psihanaliza avea să explice în mod obiectiv nu doar funcționarea psihică a oricărei ființe umane ci și originea umanității însăși, a sistemelor religioase și a sistemelor terapeutice tradiționale, acestea din urmă fiind bazate exclusiv pe sugestie. Devereux a fost și el format în psihanaliză de către Geza Roheim (care traducea teoriile indienilor yuma în vocabular kleinian, într-o manieră cel puțin amuzantă), și-a luat licența în fizică cu Marie Curie, a fost format ca etnolog de catre Mauss si Rivet, a lucrat ca psihanalist la clinica Meninger, din Topeka. A fost elevul lui Dodds, profesor emerit de greacă la universitatea din Oxford. A trăit o vreme în Vietnam, la tribul Sendang-moï , ucenic șaman, apoi la indienii Mohave, șaman Mohave... Devereux credea în progresul cunoașterii dar, în aceeași măsură, în forța etniilor, în dimensiunea colectivă (culturală) a grupurilor umane. El nu a aplicat, în nici un caz, psihanaliza la cultură - lucrările lui Devreux nu sînt eseuri de psihanaliză aplicată, chiar dacă, pe parcursul cercetărilor sale încearcă sa găsească corespondențe între psihopatologiile tradiționale și psihopatologia (dinamică) occidentală. De altfel voi rezerva ultimele rînduri ale acestei intervenții unui scurt comentariu privind psihanaliza aplicată. Așadar Nathan, născut în Egipt, la Cairo, a ajuns în Franța la vîrsta de opt ani, la capătul unui lung periplu de emigrări ale unei familii de Sefarazi. Cînd l-am cunoscut eu în 1992, el era deja foarte controversat: psihanalist... clasic și practicant al psihanalizei, format, cum spuneam, la SPP, Nathan montase de vreo 15 ani o consultație de etnopsihiatrie la Spitalul Avicenne, apoi la o policlinica, la Villetaneuse, pentru ca în sfîrșit să înființeze Centrul "Georges Devereux" (cercetare și consultații), pe lîngă Universitatea Paris VIII. Publicase o serie de cărți și articole, lucra cu un grup de terapeuți de cele mai diverse origini, formați, între altele, în psihanaliză, psihologie clinică și psihopatologie în universități pariziene. Totul poate fi interpretat, re-interpretat, re-povestit. Un lucru e

Black Pantone 253 U

cert, imposibil de formulat altfel decît ca în primul moment: ceea ce m-a ºocat la Nathan a fost faptul cã nu vorbea limba de lemn, nu o vorbise niciodatã, nu fãcea parte din lot, nu milita pentru vreo cauzã. Spontaneitatea, umorul, maniera caldã de a primi pe cineva, acuitatea, da, acuitatea ieºitã din comun pentru detaliu (Yerushalmi spune, în cartea sa despre Moïse al lui Freud, cã Dumnezeu se aflã în detalii), pentru lucrul ascuns, nebãnuit, capacitatea de a crea relaþii între elemente disparate, de a convoca lumi absente, de a dezgropa morþii ºi a-i face sã vorbeascã, curiozitatea ce-l strãbãtea din creºtet pînã n tãlpi, molipsitoare, provocatoare, antrenantã, toate astea îmi deschideau neuronii, îmi aminteau de primele mele cãutãri, era, încã o datã, aventura cunoaºterii, cum zicea biochimistul filozof Jacques Monod prin anii '70. Evident, mulþi în jurul meu strigau "atenþie, pericol, seducþie, transfer, dependenþã, manipulare" - la vremea aceea observaþiile respective mã enervau, mai tîrziu îmi venea sã rîd, acum mã amuzã nostalgic, îmi amintesc de replica lanculuí Caragiale: "trãdare, trãdare, de trei ori trãdare". Trebuie sã recunosc cã aveam ºi prieteni care mã priveau cu un soi de invidie tandrã: "eh, Irena, nu toatã lumea are ºansa sã întîlneascã un maestru...". Zece ani m-am format cu Nathan, seminariile, cîte cinci ore unul, doctoratul, consultaþiile în fiecare marþi, de dimineaþa pînã seara, opt ore, zece ore, supervizãrile în particular - nu am avut niciodatã o supervizare sub o orã ºi jumatate... aºi nici litanii corecte n-am recitat, nu mã puteam agãþa de nici o banalitate, dau aici un scurt exemplu, o secvenþã:

"Spuneam: Prima mea ipotezã a fost cã pacienta nu ºi-a fãcut doliul dupã acel bunic... familia ei portughezã...

Mã întrerupea: Prima ta ipotezã a fost proastã, zi-o pe-a doua...

Mã enervam: Bun! Cînd am pronunþat cuvintele, probabil cu valoare de interpretare "nu visaþi morþi, visaþi, de fapt un singur mort, bunicul dvs. patern, acel bunic la înmormîntarea cãruia aþi leºinat prima datã, atunci a început boala", ei bine, s-a petrecut brusc un fenomen ciudat: a... intrat în transã, a început sã tremure, o voce de dincolo de mormînt ieºea din corpul ei, nu ea vorbea ci un... mort, cuvinte neînþelese, o voce groasã, bãrbãteascã, în fine, ce sã mai... gata, o crizã clasicã de isterie!

Rîdea, reconfortant, mã imita: Ce spui, o crizã clasicã de isterie, istericul suferã de reminiscenþe, n'est-ce pas, ma chere... las-o pe ea, nu-i treaba noastrã, zi ce-ai fãcut tu...

Încercam sã precizez, sã obiectivez lucrurile: Întîi m-am speriat, apoi mi-am zis cã bunicul cu pricina, la înmormîntarea cãruia ea avea opt ani ºi a leºinat, în cimitir, ei bine, acest bunic se întorcea... din morþi, prin corpul ei... Neºtiind cum s-o scot la capãt cu morþii reveniþi, am închis transa, în felul urmãtor: am luat statueta fecioarei Fatima-portugheza, i-am pus-o pacientei în mîini, am scuturat-o de umeri ºi am strigat: "în aceastã clipã vei pleca, te vei întoarce în lumea morþilor, iau totul asupra mea...". Încetul cu încetul pacienta s-a liniºtit, soþul ei era alb ca varul iar colegii mei (psihiatra, proaspetele absolvente în psihologie ºi bãtrînul psiholog congolez) au rãsuflat uºuraþi Cît despre mine... transpirasem dar nu mi-am pierdut cunoºtinþa!

Rîdea în hohote dar era profund interesat de secvenþã: Noroc de pacienþi, altfel cine te-ar forma pe tine ca terapeut?

Mã revoltam: Bun, tu ce-ai fi fãcut?

El: Eu sînt curios din fire aºadar... aº fi vorbit cu mortul, aº fi zis ceva de genul "acum cã ai venit, spune ce vrei... îþi vom da ce vrei, bãtrîn ticãlos ordinar... cum îndrãzneºti sã te culci cu o copilã de opt ani?..."

Eu, victorioasã: Deci, presupui cã s-a petrecut o transgresiune de naturã sexualã... În realitate sau în... fantasmã ?

El, oftînd: De ani de zile mã chinui sã te învaþ una, alta ºi tu-i dai zor cu ce ºtii... Este o ipoteza pe care o formulez, ca sã deschid o cale spre un sens! Transgresiunea este aici secundarã! Morþii, cînd se manifestã, trebuie luaþi în serios, ei vor ceva! O slujbã la biericã, o lumînare pe mormînt, o ofrandã, bani, un obiect concret... Tu, terapeut, negociezi cu mortul... Deºi, în cazul cu pricina, s-ar fi putut ca bunicul sã rãspundã în portughezã ºi atunci orice schimb ar fi fost imposibil cãci tu nu cunoºti portugheza... Femeia asta, pricepi, este un medium sãlbatic, are un har, interceptează spiritele, morþii... Ar trebui iniþiatã într-o tehnicã de divinaþie - s-ar fi putut ca acest bunic sau alt ascendent din familia ei sã fi practicat o astfel de meserie iar ea sã fie obligatã sã preia ºtafeta! Transgresiunea sexualã, cum îi spui tu, dacã ea s-a petrecut, a avut acest sens ºi anume: de transmitere a unei meserii... După pãrerea mea, i s-a propus o astfel de... "formare", habar n-am însã ce s-a întîmplat, de ce anume lucrurile nu au fost duse la capãt. aºi atunci harul ei a devenit simptom! Adicã se manifesta în mod... sãlbatic!

Eu, încãpãþînatã: O..., o... delirantã!

El, agasat: aºi-atunci? Dacã te mulþumeºti cu faptul cã e delirantã, nu mai veni la mine sã mã întrebi... Eu încerc sã construiesc un sens, pricepi! "Nu ºi-a fãcut doliul dupã bunic pentru cã nu ºi-a rezolvat incestul inconºtient cu tatãl sau bunicul", asta e o propoziþie stearpã, închide orice discuþie posibilã cãci, după cum singurã ai constatat, o astfel de pacientã nu discutã cu tine despre bunicu-sãu ca tu cu mine despre maicã-ta! Ce naiba, un pic de respect pentru pacienþi...

Eu: Muriel, psihiatra, o vede de doi ani ºi n-o scoate la capãt - o tratează cu ce se gãseºte pe piaþã farmaceuticã. aºi apoi nu m-a-nvãþat nimeni sã iniþiez în... ghicit!

El, rîzînd: Pentru cã eºti experienþa vie a etnopsihiatriei însãºi! Încearcã, data viitoare, sã vezi ce vor morþii! Întreabã-i... La voi în Carpaþi există chestia asta? Ce se spune despre un mort care revine, care vorbeºte prin gura cuiva? Cine este el, ce vrea?

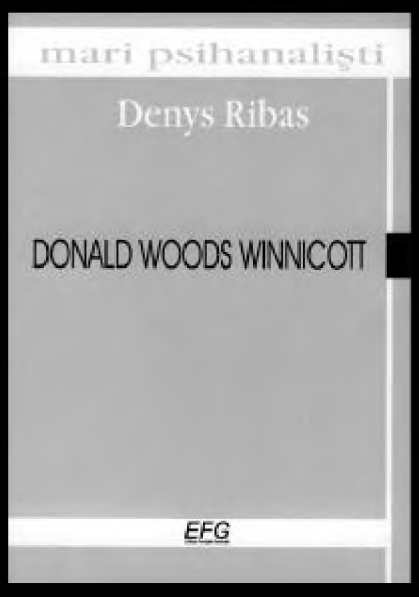
Et caetera, et caetera..."

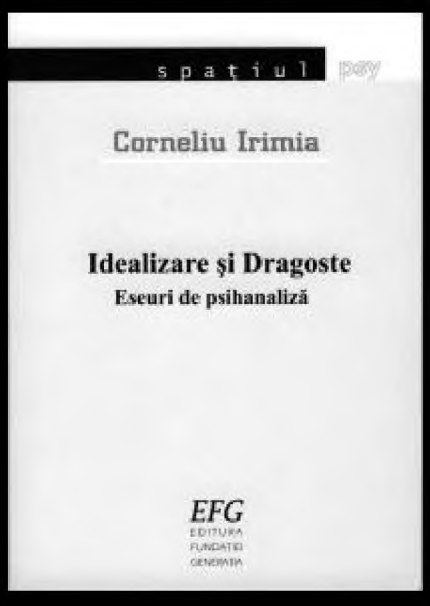
Alteori era vorba de copii descendenþi din supravieþuitori ai holocaustului, copii ai cãror pãrinþi aveau relaþii complicate (problematice) cu propria lor înscriere în matricea iudaicã, sau de tineri adolescenþi prezentînd fenomene de automutilare, consum de droguri, tulburări de comportament alimentar, sau de proaspãt ieºiþi dintr-o sectã, speriaþi pînã ºi de umbra lor... sau pur ºi simplu de oameni încercaþi de destin, ca, de pildã, o tînãrã viitoare infirmierã care, la opt ani, apãsase pe tragaciul unei puºti ºi îºi omorîse mama! De fiecare datã construcþia era alta, nu puteam aplica, sistematic, o schemã interpretativã, trebuia sã articulez discursuri separate, paralele... Lumi independente care se încrucişau, se suprapuneau în persoana pacientului meu, îl conþineau, îl fracturau, îl marcau în sensul clinic al termenului. Da, profesorul Nathan m-a învaþ sã despart lumile, apele, pe viu. M-a trimis la proprii mei ascendenþi, la periplul tribului matern de-a lungul a cîtorva spaþii europene, la propria mea emigrare, la foºtii detinuþi politici ºi, din cînd în cînd, la propria mea analizã. Greu m-am desprins de discursul unic, corect, reproductibil la infinit, de croitoria interpretãrilor de gata. Nathan îl cunoºtea pe Freud pe dinafarã, îl avea în sînge dar nu suporta limba de lemn, o simþea venind de departe ºi o... spãrgea!

■

(**continuare în numãrul urmãtor**)

Editura Fundaþiei Generaþia





Black Pantone 253 U

Black Pantone 253 U

masă rotundă

Istoria literaturii în dezbatere

Se poate regândi istoria literaturii? Aceasta a fost tema discuţiilor din cadrul mesei rotunde organizate de conf. dr. Sanda Codoş (în 11.05.2005), o dezbatere găzduită de Masteratului de Literatrură Română, coordonat de conf. dr. Ioana Bot, cu sprijinul Colegiului "Noua Europă" (programul NEC-Link), care a permis prezenţa invitatului special, prof. Laurent Jenny de la Universitatea din Geneva. Grupajul de faţă, fără a fi o transcriere completă a întâlnirii, trece în revistă principalele puncte aduse în discuţie de către invitaţi.

Chestionarea istoriei literaturii s-a dovedit, din nou, provocatoare cu atât mai mult cu cât pentru cazul particular al spaţiului românesc, ea este adesea privită asemeni unei răni deschise, căreia îi lipsesc în primul rând medicamentele vitale: dicţionare, o arhivare a documentelor, o reevaluare valorică pre- şi post decembristă etc. *Sanda Cordoş*, remarcând aceste neajunsuri, a încercat să descopere latura pozitivă a istoriei literaturii, care, trece totuşi printr-un "moment fast, al lărgirii obiectului cercetării (prin includerea în discuţie a literaturii exilului, Basarabiei etc.), oferindu-ne azi un fenomen spectaculos". Istoria literară ca disciplină e concepută adesea ca fiind severă, iar cei ce se raportează la ea au "tendinţa de a fi prea reverenţioşi sau ireverenţioşi". Tocmai de aceea propunerea Sandei Cordoş a fost aceea de a privi istoria literaturii "ca pe o casă cu foarte multe camere şi cu un trafic intens, cu trei intrări principale (pe lângă cele secrete): obiectul istoriei literare, instrumentele cercetării şi contextul social al diferitelor epoci, toate acestea fiind într-o continuă schimbare, permiţând un spaţiul larg de joc pentru interpretări cât mai variate, dar şi o combinaţie fericită a istoriei literare cu istoria".

Laurent Jenny a adus în discuţie acuzele pe care criticii le aduc istoriei literaturii, principalul reproş fiind legat de faptul că istoria literară nu pare să facă mai mult decât "să privească istoria politică pe post de decor mobil, schematizat, în care se mulţumeşte să aşeze biografii de scriitori care mai apoi sunt puse într-un raport vag cu peisajul istoriei politice". Un alt reproş este acela de a vorbi de literatură ca de un "obiect natural, atemporal", ca şi cum ea nu ar fi supusă metamorfozelor istorice, ca şi cum "literatura eternă a fost reîncarnată pe parcursul istoriei într-o serie de genii". Laurent Jennny apreciază că aceste reproşuri sunt în parte injuste, literatura făcând numeroase eforturi de a se înscrie în timp. Poate că greşeala ei a fost aceea de a opera cu decupaje temporale, cu ceea ce numim "periodizare", chiar acea "periodizare ridicolă care priveşte, pur şi simplu, secolele". Întrebarea pe care trebuie să o punem este legată de obiectul istoriei literare: este ea istoria generaţiilor, mişcărilor, formelor, genurilor, ideilor literare? Unii critici au văzut în construirea periodizărilor o ficţiune, e un stil de a povesti o istorie, în sensul intrigii aristoteliciene, (început, cuprins, sfârşit), iar alţii au considerat că problema istoriei literare constă tocmai în faptul de a construi prea puţine ficţiuni, mai bine spus una singură, şi că, de fapt, e necesară o multiplicare a lor. "Există însă o confuzie care se face între intrigă şi ficţiune. Pentru istoria literară este vitală construirea de intrigi, dar ea nu poate fi o ficţiune în sensul tare al termenului". Chiar în privinţa "ficţiunii" există două sensuri adesea confundate, cel etimologic, cu trimitere la *poiesisul* aristotelician şi cel în care ficţiunea este văzută privind capacitatea ei de a construi "lumi alternative, imaginare". Istoria nu poate fi ficţiune în acest sens tare, dar ea trebuie să ne propună "intrigi plurale, deschise, niciodată totalizatoare".

Când vine vorba de istoria ideilor literare o altă întrebare fundamentală pe care trebuie să o ridicăm este legată de "subiectivitatea la care raportăm aceste idei". Să faci istoria ideilor unor scriitori e "limitativ", dar dacă "considerăm literatura ca pe ceva care gândeşte, chiar dacă nu o face în sens explicit, ci implicit, prin metaforele sale, prin invenţiile sale estetice şi inovaţiile sale formale, atunci istoria literară nu ar trebui să privească literatura doar ca pe un obiect, ci şi ca pe un subiect care gândeşte în felul său. Tocmai această gândire trebuie identificată şi explicitată". De asemenea, literatura trebuie tratată şi ca un "subiect care produce istoria, deoarece există momente în care literatura reorganizează conştiinţa timpului (Baudelaire e un exemplu foarte cunoscut), redefineşte cadrele de percepere. Tocmai acesta este domeniul pe care istoricii literari trebuie să şi-l revendice şi asupra căruia să-şi exercite interpretarea".

Rodica Baconsky a adâncit problematica, punând în discuţie conceptul de istorie însăşi, care nu este nici ea, la rândul ei "decât un *recit*, o poveste", fiind, până la urmă, dificil de decelat măsura în care istoria se naşte prin ficţiune sau ficţiunea prin istorie. Modificând metafora propusă de Sanda Cordoş - a istoriei literare văzută asemeni unei case -, Rodica Baconsky preferă imaginea unui oraş, remarcând "multiplicitatea istoriilor literare" şi "elementul subiectiv" imposibil de evitat când vine vorba de elaborarea acestor povestiri. Lipsa de legitimare a oricăror încercări teoretice totalizante, nu ne scapă însă de nelinişitile privind responsabilitatea/responsabilizarea autorului şi discursului: "a cui sunt casele? cine guvernează sau cine ar trebui să guverneze acest oraş al istoriei literare?".

Aducând discuţia în planul practic al cercetării, *Corin Braga* a privit istoria literară din perspectiva comparatistului căruia îi este uneori "dificil să-şi delimiteze competenţele". Jonglând cu mai multe epoci şi chiar cu mai multe domenii, inevitabil se va lovi de propriile-i limite, "un comparatist literar care s-ar ocupa de perioada antică, spre exemplu, nefiind neapărat cunoscător al limbilor vechi sau unul care studiază perioada Evului Mediu nefiind expert în complicatele şi diversele probleme teologice ale vremii. Astfel, comparatistul e nevoit să călătorească prin toate aceste domenii, asemeni unui Don Juan care vizitează/curtează bătrânele doamne ce locuiesc odăile casei istoriei literare, fără să zăbovească prea mult în nici un loc. Ceea ce comparatistul poate realiza este o legătura între camere, iar legătura între literatura comparată şi istoria literaturii ar trebui să fie un mariaj fericit".

Ioana Bot remarcă revenirea istoria literaturii ca un fel de "reîntoarcere a refulatului". Îndeosebi în ultimul deceniu, deconstrucţia oferă metode şi concepte interesante pentru studiul istoriei literare. Ea funcţionează atât în ceea ce priveşte "discursul istoric, cât şi discursul literar asupra istoriei" şi este necesară o diferenţă între istoria literaturii şi atitudinea istorică a fiecărui cercetător faţă de propriul obiect. Istoriei literară, nu poate scăpa "structurii discursive". Ceea ce din această perspectivă este important la Călinescu, de exemplu, este nu atât faptul că "istoria literaturii este un roman, cât faptul că el face din verosimilul acestei naraţiuni un fel de adevăr absolut al istoriei literare". Istoria literară nu se poate face în afara unor reguli, iar "atunci când alegem să vorbim despre o epocă, despre un personaj, alegem şi tipul de naraţiune". Există "efortul de a ascunde aceste strategii, dar orice istorie literară este o construcţie epică şi nu poate exista în afara acesteia".

Anca Ursa a găsit istoriile literare, cel puţin cele româneşti, ca fiind dificil de folosit, în special, cele din perioada comunistă care începeau cu citarea unor personaje politice precum Ceauşescu şi Gheorghe Gehorghiu-Dej, trasând ideologic obiectivul literaturii şi menirea scriitorului: "Este dificil să găseşti repere exacte în această situaţie, şi în ceea ce priveşte autorii trataţi în teza mea, am remarcat că, pe de o parte, unii sunt trataţi inexact, superficial înainte de '89, iar alţii rămân şi după '89 la fel. Dau exemplul lui Octav Şuluţiu şi Mihail Sebastian care au fost ignoraţi aproape total. După revoluţie am avut surpriza de a vedea în Austria o traducere a jurnalului lui Mihail Sebastian, iar în prezentarea cărţii autorul era tratat ca fiind cel mai mare scriitor român şi unul dintre cei mai mari scriitori ai Europei. Cred că e exagerat şi trebuie să luăm distanţă atât faţă de mistificările comuniste cât şi de cele care ne pândesc azi".

Privind istoria literară dintr-o perspectivă teoretică *Adrian Tudurachi* a evidenţiat câteva din prejudecăţile cu care avem de-a face când vrem să realizăm o istorie literară. "Se perpetuează încă credinţele pozitiviste ale sec XIX şi o imagine raţionalistă asupra a ceea ce este literatura. Ne facem încă iluzii privind rigoarea, logica unei idei literare. Există credinţa că s-ar putea găsi un sens, o interpretare comună în ceea ce priveşte literatura, iar dovadă stau şcolile literare care se ghidează după câteva idei directoare. Cred că variaţia semnificaţiilor este însă imposibil de ignorat sau de sacrificat pentru a crea solidaritatea unei şcoli sau a unei epoci". Presupusa univocitate a sensului este o altă prejudecată, Adrian Tudurachi văzând sensul în literatură mai degrabă ca pe un *bric a brac*. Metafora "este cea care îl ajută pe scriitor să 'organizeze' sensurile plurale ale ideilor sale şi nu pentru a le reduce la concept. Ea stabileşte un raport mobil între mai multe sensuri, nu legătura cu ceva din afara textului literar". Prin urmare, ideile literare "nu pot fi obiectul unei istorii, datorită faptului că nu pot fi net definite, şi nu pot servi articulării discontinuităţilor literare, iar pe de altă parte istoria literară nu mai e dependentă de ideile literare". Între opţiunea de "a renunţa la istoria literaturii sau de o păstra cu prejudecăţi cu tot", Adrian Tudurachi propune o cale de mijloc, un fel de a păstra vechea atitudine faţă de ideile literare, admiţând în acelaşi timp că literatura presupune continue remanieri interioare.

Grupaj realizat de
Oana Pughineanu

■

24 Black Pantone 253 U

Black Pantone 253 U

No man's land?

Dora Ghencenco

Primele impresii

Băiuţ - capăt de linie. Am ajuns acolo pe întâi august, ultima din cele trei zile de sărbătoare ale oraºului. O scenă de lemn, miros de mici ºi mulţi oameni cu umbrele care aºteptau rezultatele unei tombole. Mai mult de atât nici nu prea aveau ce să aºtepte. Mina este ameninţată cu închiderea, dacă nu acum, până în 2007- sigur, doar trebuie să ne ridicăm la standardele europene. Alte surse de venit pentru oameni nu există. Soluţia problemei: emigrarea, care pe unde apucă, fiecare cum poate.

Prima persoană care mi-a ieºit în cale - Ciprian, 35 de ani, miner, căsătorit ºi cu o fetiţă. Nu vrea să plece, aici îºi are familia. Seara, la birtul din oraº am început să dezbatem problema: de ce pleacă oamenii, ce alternativă ar avea? Unicul răspuns: agroturismul. Dar trebuie investiţi bani, iar statul, *il padre padrone*, nu prea ajută cu nimic. Se bea bere, se râde, dar cu jumătate de gură. Ce o să se întâmple cu oamenii, cu locul, cu tradiţiile?

Libertate, dar nu prea multă!

Asta speram să aflu începând de a doua zi din discuţiile cu oamenii. Raţi Ionuc - un bărbat pe la 60 de ani, bine făcut, cu doi ochi mari ºi albaºtri. Vorbăreţ. "Prea mare libertate în democraţie!" Pentru că înainte oamenii nu puteau să plece aºa uºor, pentru că înainte statul le dădea loc de muncă ºi nu-i lăsa în voia sorţii. Agitat, trage cu poftă din ţigară, gest care o incomodează pe Patricia, fata lui. Acum ea este în vacanţă, dar de trei ani e plecată în Ungaria la muncă. Lucrează la o fabrică producătoare de scaune pentru maºini. Împreună cu soţul ei, Dănuţ. La Dănuţ observ lanţul gros de argint scos peste tricou ºi dorinţa de a se explica pentru tot ceea ce face. "Am plecat pentru că nu m-au angajat în mină". ªi continuă vesel: "Mi s-au cerut trei mii de dolari, acum patru ani ca să pot lucra în mină". Nu a avut banii, aºa că a încercat să lucreze sezonier. Dar aºa nu se descurca. Prin urmare, a luat-o pe Patricia ºi au plecat spre locuri mai bune. Sunt mulţumiţi de ce au realizat pînă acum. În Ungaria este bine, eºti apreciat pe merit ºi salariile sunt pe măsură. Nu prea se înţeleg cu ungurii din România care se află acolo. Mi-au povestit de o maºină cu număr de Târgu-Mureº care a oprit în faţa locului unde munceau ei. Dănuţ l-a salutat pe ºofer ºi acesta s-a făcut că nu-l aude. Apoi a spus ceva în ungureºte.

De oamenii din Băiuţ, Dănuţ ºi Patricia sunt foarte dezamăgiţi. Nu au bani, cumpără pe datorie de la Alimentara, dar niciodată nu le lipsesc păhărelul ºi ţigara. S-au dezvăţat de lucru. În ceea ce îi priveºte pe mineri, Dănuţ afirmă cu tărie:"Minerii nu muncesc, stau ºi beau cu ºeful." De aici intervine domnul Raţi: "Înainte aveai ce face. Iar minerii cheltuiesc banii pe medicamente, de aia nu se descurcă." Ochii îmi zboară la bluza lui albastră, ruptă la o mânecă. Nu poate să stea locului mai mult de cinci minute. S-a apucat târziu de fumat, la 26 de ani. Vina anturajului: mai o poveste, mai o ţuică...

"Dar pe copiii ăºtia nu i-aţi servit cu nimic?" Apar pere pe masă. Îmi amintesc că nu am mai mâncat de mult, ce bine! Ionuc a lucrat 17 ani la poºtă, apoi 15 ani la mină. Acum, la pensie, are pământ în Lăpuºul Românesc. Dar se plânge că nu are cine să îl ajute. Oamenii promit, tu le dai o bere din obligaţie ºi apoi ei uită. "Păi, înainte de '89 nu ar fi fost aºa!" Încep discuţiile aprinse între el ºi ginere. Patricia îmi face cu ochiul. Îi este dor de casă, dar pentru asta s-au inventat telefoanele. În plus, în Ungaria, unde sunt ei, mai muncesc cam 50 de oameni din Băiuţ. ªi, oricum, Bucureºtiul este mai departe de casă decât Ungaria ºi locul în care trăiesc ei acum. Tinerii condamnă ţara, domnul Raţi regretă vremurile trecute. Mama copiilor, soţia lui Ionuc, stă într-un colţ tăcută. Este de acord cu fata ei, dar nici pe soţ nu îl contrazice. Ea nu ar pleca din Băiuţ, aici este totul pentru ea.

Mă ridic să plec. Primesc invitaţii să mă mai întorc. În minte îmi rămâne imaginea domnului Raţi: un om al naibii de pitoresc ºi al naibii de glumeţ. Privirea îmi zboară la casele micuţe, înconjurate de flori ºi la oamenii care stau pe prispă ºi mă salută plini de curiozitate. Totul nu durează prea mult, calc într-o baltă.

Clipa de glorie ºi ce mai rămâne din ea

În apropiere de locul unde suntem cazaţi se află ºi scena. Aceeaºi scenă de la zilele Băiuţului. Acolo se joacă niºte copii. Cântă fiecare cum poate, cu instrumente improvizate din beţe ºi cozi de măturâ. Unul mai durduliu ţipă cât poate: "Privirea ta de alcoolistă...". Altul ne zăreºte, îºi face loc pe scenă ºi dă tonul : "Poate dacă ploaia s-ar opri...". Alaltăieri, la Sărbătorile Băiuţului au cântat, pe ploaie, Cargo. Acum se văd fanii, într-un karaoke ad hoc. Facem poze. Aplaudăm. Copiii se agită, dau totul din ei. În momentul ăsta trăiesc *"the american dream"*. Se afirmă, au momentul lor de glorie, sunt în centrul atenţiei. Spectacolul o sa îmi rămână mult timp în minte.

Urmează vizita cu domnul Puiu în zona dezafectată de la suprafaţa minei Cisma. Domnul Puiu este consilier local. A fost miner. E mândru de tot ce a făcut ºi de tot ceea ce face. Urcăm prin zone destul de dificile. Atenţia mea se îndreaptă spre desenele cu svastica ºi cu pentagrama făcute pe cabina unde a lucrat un miner cândva. Alături, pentagrama roz în formă de inimioară - HIM. Peisajul este minunat ºi totul mă face să uit de aglomeraţia ºi de gălăgia pe care le-am lăsat în urmă când am venit aici.

Nervi de vară

Oprirea la tanti Aurica mi-a reamintit că în acest colţiºor uitat de lume este prezentă figura individului urbanizat. Sunt poftită să mă aºez. Fiica Auricăi este plecată de trei săptămâni în Spania. Ginerele de cinci ani ºi mai bine: a fost în Austria, în Portugalia, acum este ºi el în Spania. Aurica a rămas cu cei trei nepoţi ºi cu o mamă de 91 de ani care "cloceºte toată ziua, păcat că nu face ouă!". Urmează hohote de râs care urmăresc să mă facă părtaºă. Aflu că fata nu ar fi plecat, dacă ar fi avut un loc de muncă. Aurica mă îmbie cu o cafea. Refuz. Nu-mi pot lua ochii de pe figura ei care-mi inspiră neîncredere. Ea se plânge de nepoţi, îi fac prea mulţi nervi, se plânge de prea multă treabă, dar animale de crescut sau pământ de lucrat nu are. De soţ este divorţată de mai bine de 31 de ani. De-abia în a treia vizită pe care i-am făcut-o am discutat mai uºor. Atunci l-am cunoscut ºi pe fiul ei, mecanic la mină. A fost ºi el la lucru afară, în Israel, ºi ar pleca la prima ocazie. Mi-a confirmat faptul că pentru a te angaja la mină, în ultimii patru, cinci ani, a fost nevoie de sume enorme de bani. Oamenii dădeau, lucrau o lună, două, apoi îºi scoteau ordonanţele ºi primeau ºi salarii compensatorii pe doi-trei ani. Dacă pot profita, de ce să nu o facă? - mentalitatea românului nostru. Cei care nu aveau, înghiţeau frumos în sec ºi apoi o porneau în alte părţi.

Capul mă doare. Era mai bine pentru oamenii ăºtia înainte? Acum, rămaºi ai nimănui, fac ce pot ºi cum pot ca să supravieţuiască.

Flori de mină

Excursia în mina Cisma pe care am făcut-o în ziua următoare a avut asupra mea un impact enorm. Mai întâi ne-am suit într-un trenuleţ în care de-abia aveai loc să te miºti. În timpul mersului, zgomotul era asurzitor. Se auzeau doar vag vocile minerilor (amestecate cu ale colegilor mei) care cântau "Andri Popa cel vestit!". Remarca persoanei care stătea lângă mine: "Dacă s-ar face un Castel al Groazei aici, s-ar câºtiga enorm!". Nu ºtiu cum pot oamenii să lucreze în asemenea condiţii: noroi, uneori apă până la genunchi, aer greu, galerii în care trebuie să te târâºti ºi scări pe care aluneci atunci când vrei să le urci. Senzaţia de la ieºire a fost luminiţa de la capătul tunelului (la propriu), urmată de un mare gol care te roade pe dinăuntru. S-a reparat cât de cât cu berea de după. A doua oară nu aº putea să mai intru într-o mină.

N-ai ce da, rămâi singur!

Carolina Dosânciuc a fost ultima persoană cu care am stat de vorbă. Fata ei, Simona, este plecată de un an la muncă în Grecia. "E fain, dar e amar să fii slugă la stăpân", îmi explică mama suferinţele fiicei. Simona lucrează ca menajeră, dar e ºi dădacă. Stăpâna ei o bătea pe menajera dinaintea Simonei. Pe oliţă, într-un colţ, un nepoţel de-al celeilalte fete se uită dezorientat la noi. Simona a lucrat în Baia-Mare, la o croitorie, dar nu i-a convenit salariul. "Nu-i ajungeau banii de coafor, aºa că a plecat". Mi se oferă ţigări. Accept. Carolina continua povestea: pe vremea lui Ceauºescu avea cinci porci, acum nu mai are nici unul, atunci avea ce să cumpere, acum nu mai are cu ce.

Apoi trece la probleme mai delicate: de primul soţ a divorţat după ºase luni, din cauza soacrei. Cu al doilea s-a căsătorit pentru că-ºi dorea copii. A încercat să adopte o fetiţă de la niºte vecini, dar după trei luni i-a fost luată. Brusc rosteºte mai încet: "Nu am avut ce da ºi fata m-a părăsit...". Înainte de '89 nu s-ar fi întâmplat aºa. Celelate două fete ar pleca ºi ele, dar nu-ºi pot lăsa bărbaţii aici. ªi Carolina ar pleca, dar are 56 de ani, nu mai poate. Îi este dor de fată ºi până nu demult plângea când îi auzea vocea la telefon. Dacă ar fi fost singură, banii i-ar fi ajuns. Carolina a lucrat ca mecanic în mină ºi are o pensie bunicică. Îmi zâmbeºte spunându-mi că fata ei "s-a căpătat la bani". ªi iar pentru un sfert de oră aud ca un ecou explicaţiile ei: "Înainte de Revoluţie aveam ceva sigur. ªi era bine.".

În ultima zi stăteam la terasă. Discuţii, păreri de rău că plecam. Pe lângă noi trece o tipă blondă cu fustă scurtă de blugi ºi pantofi roºii cu toc de două palme. "Pe unde o fi fata-pădure?"

Ce mai rămâne de spus - un fel de concluzii

Din Băiuţ se pleacă din ce în ce mai mult. Oamenii nu mai au ce face, nu mai au unde să lucreze. Sunt derutaţi, confuzi. Bătrânii îºi explică adesea acest lucru prin faptul că: "Este prea mare libertate în democraţie!". Adică cei tineri pot să facă aproape tot ce vor. Nu mai sunt obligaţi să rămână locului. Dar nici nu li se oferă altceva. Într-un fel ºi ei regretă vremurile când aveau pentru ce să rămână. Dar îºi iau viaţa în piept ºi pleacă la lucru "afară". Cei ce muncesc din greu, reuºesc. Bătrânii rămân ºi deapănă amintiri. Toţi sunt conºtienţi de un lucru: "Dacă se închide mina, Băiuţ dispare de pe hartă...".

Un adevăr trist, dar singurul adevăr.

■

Black Pantone 253 U

Black Pantone 253 U

Raporturile dintre Parlamentul European ºi parlamentele naþionale

Sergiu Gherghina

Scurt istoric al Parlamentului European

Parlamentul European este rezultatul tratatelor institutive. La început a avut denumirea de Adunarea Comunã (în Tratatul C.E.C.A.) sau, simplu, Adunarea (cum apãrea în Tratatul de instituire al C.E.E. ºi Euratom). Prin Rezoluþia din 20 martie 1958, cele trei instituþii de mai sus s-au reunit în Adunarea Parlamentarã Europeanã. Patru ani mai târziu, în 1962, s-a hotãrât denumirea de Parlament European.

Primele alegeri directe în Parlamentul European s-au þinut în iunie 1979, când, la numai 34 de ani de la terminarea celui de al Doilea Rãzboi Mondial, popoarele Europei au mers la urne pentru a alege membrii unui Parlament unic. Europenii nu ar fi putut gãsi un simbol mai puternic al reconcilierii. Parlamentul European, a cãrui legitimitate derivã din sufragiul universal direct, este ales la fiecare cinci ani; de-a lungul timpului, el a acumulat constant putere ºi influenþã, printr-o serie de tratate. Aceste tratate, în special Tratatul de la Maastricht din 1992 ºi Tratatul de la Amsterdam din 1997, au transformat Parlamentul European dintr-un organism pur consultativ într-un parlament legislativ, cu puteri similare cu cele ale parlamentelor naþionale, cu rol de co-decizie.

Prezentare generalã

Parlamentul European este singura instituþie comunitarã care se întâlneºte ºi îºi þine dezbaterile în public. Dezbaterile, opiniile ºi rezoluþiile Parlamentului se publicã în Monitorul Oficial al Uniunii Europene.

Parlamentul European este organizat ºi funcþionează, în linii generale, prin Regulamentul interior. Organele de conducere sunt Preºedintele ºi Biroul. Din Birou, alãturi de Preºedinte, fac parte 14 Vice-preºedinþi, 5 chestori cu drept de vot consultativ. Conferinþa Preºedinþilor reuneºte Preºedintele Parlamentului ºi preºedinþii grupurilor politice. Ea este competentã pentru organizarea lucrãrilor ºi fixarea ordinii de zi a sesiunilor. Parlamentul þine o sesiune anualã care începe în cea de a doua zi de marþi din luna martie. Parlamentul poate sã lucreze în sesiune extraordinarã la cererea majoritãþii membrilor sãi, a Consiliului ºi a Comisiei. Parlamentul are comisii parlamentare care se reunesc în intervalul sesiunilor ºi asigurã continuitatea lucrãrilor. Ele sunt comisii permanente, comisii temporare, comisia temporarã de anchetã, comisii parlamentare mixte cu parlamentele statelor asociate sau ale statelor cu care au fost angajate negocieri în vederea aderãrii, altele.

Legitimat prin vot universal direct ºi ales pentru un mandat de 5 ani, Parlamentul European ºi-a sporit continuu influenþa ºi puterea prin intermediul unei serii de tratate. Acestea, în mod special Tratatul de la Maastricht din 1992 ºi Tratatul de la Amsterdam din 1997, au condus la transformarea Parlamentului European dintr-un organism pur consultativ într-unul cu puteri legislative similare celor exercitate de parlamentele naþionale. Prin Tratatul de la Nisa, intrat in vigoare la 1 februarie 2003, s-a stabilit un numãr maxim de 732 de membri ai Parlamentului.

Membrii Parlamentului European

Parlamentul are trei functii esentiale:

-- puterea legislativã - alãturi de Consiliul Uniunii Europene, are atribuþii legislative, adicã adoptã legislaþia Uniunii (regulamente, directive, decizii). Participarea sa la procesul legislativ contribuie la garantarea legitimitãþii democratice a textelor adoptate;

-- puterea administrativã financiarã - împarte autoritatea în domeniul bugetar cu Consiliul Uniunii Europene, prin urmare poate modifica cheltuielile bugetare. În ultimã instanþã, adoptã bugetul în întregime;

-- puterea de a supraveghea executivul - exercitã un control democratic asupra Comisiei. Aprobã desemnarea membrilor Comisiei ºi are dreptul de a cenzura Comisia. De asemenea, exercitã un control politic asupra ansamblului instituþiilor.

Membrii Parlamentului European

Membrii Parlamentului European sunt aleºi prin sufragiu universal direct, într-un sistem de reprezentare proporþionalã - fie pe bazã regionalã, cum este cazul în Italia, în Marea Britanie ºi în Belgia, fie pe bazã naþionalã, cum se întâmplã în Franþa, Spania, Austria, Danemarca, Luxemburg ºi în alte þãri, sau într-un sistem mixt, ca în Germania.

Componenþa ºi activitatea Parlamentului European

Numãrul de membri pentru fiecare stat este specificat în Tratate. În Camerã, membrii se adunã în grupuri politice, nu în delegaþii naþionale. În prezent, Parlamentul are opt grupuri politice, plus câþiva membri "independenþi". Aceste grupuri politice cuprind membri din peste o sutã de partide politice naþionale.

Parlamentul îºi îndeplineºte atribuþiile dacã este realizat un cvorum de o treime din membrii sãi. Dreptul de vot este personal, votul prin intermediul procurii este interzis. Comisiile parlamentare se întâlnesc în general douã sãptãmâni pe lunã la Bruxelles, pentru a uºura contactul cu Comisia ºi Consiliul European. Cea de a treia sãptãmânã este rezervatã întâlnirilor grupurilor politice, iar cea de a patra, pentru ºedinþa plenarã de la Strasbourg. Parlamentul mai are ºi întâlniri plenare suplimentare la Bruxelles. Secretariatul se aflã la Luxemburg.

Activitatea Parlamentului este organizatã în general pe urmãtoarele principii:

-- comisia parlamentarã corespunzãtoare (spre exemplu, Comisia pentru Mediul Înconjurãtor pe probleme de legislaþie a poluãrii) numeºte un membru ca "raportor", pentru a redacta un raport asupra propunerii, ce va fi supus Comisiei Europene spre analizã;

-- raportorul supune raportul redactat comisiei respective, pentru dezbatere;

-- dupã ce raportul a fost analizat, el este supus la vot ºi, dacã este cazul, amendat:

-- raportul se discuta apoi în ºedinþa plenarã, amendat ºi supus la vot. Parlamentul adoptã apoi o poziþie asupra chestiunii respective.

Relaþia dintre Parlamentul European ºi parlamentele naþionale

Transferul de competenþe operat de tratatele constitutive a antrenat o reducere a puterii parlamentelor naþionale. Urmarea firească ºi imediatã a acestui eveniment a fost reprezentatã de reacþiile vehemente ale parlamentelor naþionale la adresa acestui deficit democratic, cumulat cu deficitul ce rezidã în puterile Parlamentului European. Parlamentele naþionale au avut sentimentul de a fi plasate pe locul secund, dupã ce vreme îndelungatã ele au reprezentat expresia cea mai înaltã a democraþiei, liantul dintre cetãþeni ºi aleºii lor, o putere mai mare revenind guvernelor naþionale, care au început sã ia parte la elaborarea actelor europene, prin intermediul Consiliului. Parlamentele naþionale s-au vãzut constrânse sã accepte faptul cã normele europene sunt aplicate de cãtre guverne sau au trebuit sã aplice ele însele de manierã mecanicã unele prevederi la elaborarea cãrora nu au participat.

Poziþia formalã a Parlamentelor naþionale în cadrul structurii Uniunii Europene se limiteazã în prezent la cinci sarcini fundamentale. 1. Ratificarea tratatelor ºi a amendamentelor fundamentale la tratate, inclusiv aprobarea noilor membri; 2. Alocarea mijloacelor financiare în general pentru Uniunea Europeanã; 3. Aprobarea legislatiei în cadrul Uniunii ºi ajustarea corespunzãtoare a legislatiei nationale; 4. Elaborarea legislaþiei secundare (incluzând anumite implicaþii bugetare); 5. Monitorizarea rãspunderii guvernului pentru activitatea în cadrul procesului de luare a deciziilor în cadrul Uniunii.

Surse de conflict

Co-existenþa în sistemul european a douã parlamente aduce în discuþie, fãrã îndoialã, unele chestiuni procedurale, precum ºi unele întrebãri legate de modalitatea în care cele douã se raportează unul la celãlalt. S-a avansat ipoteza emergenþei parlamentelor naþionale la nivel european pentru a compensa lipsa de acþiune a acestora pe plan naþional. Însã aceastã ipotezã, odatã aplicatã, ar fi condus la un conflict major la nivel instituþional. Folosind aceeaºi linie argumentativã în direcþia conflictelor dintre cele douã Parlamente am putea afirma cã însãºi co-existenþa este un factor cauzator de conflicte prin prisma puterilor care li se atribuie Parlamentelor. Legitimitatea democraticã este ameninþatã în actualul context al raportului de forþe, iar o ofensivã a reprezentanþilor Parlamentelor naþionale ar putea înclina balanþa în favoarea lor.

Percepþia asupra influenþei limitate a parlamentelor naþionale, de unde ºi apariþia fenomenului deficitului democratic, este determinatã de faptul cã deciziile, care, în alte circumstanþe, ar fi fost luate de parlamente, sunt luate de guverne în Consiliu, uneori împreunã cu Parlamentul European, în cadrul procedurii privind co-decizia. Transparenþa Consiliului este limitatã ºi Parlamentele naþionale pot urmãri cu dificultate problemele ºi monitoriza responsabilitatea guvernului. Soluþia pentru Parlamentul national constã în dezvoltarea ºi consolidarea unui rol activ în detrimentul unui rol reactiv, ceea ce înseamnã intervenþia parlamentarã în fazele timpurii ale procesului de luare a deciziilor în Consiliul Uniunii.

26

Black Pantone 253 U

Black Pantone 253 U

Consensualismul la nivelul raportului

Până în prezent, relaţiile dintre Parlamentul European şi Parlamentele naţionale a fost caracterizat de consens. Cooperarea s-a situat la un nivel înalt şi doar necesitatea de a introduce acest principiu în cadrul tratatelor revizuite şi metodele acestei cooperări au suscitat câteva divergenţe de ordin minor. La început, cooperarea dintre cele două Parlamente a fost evidentă deoarece aproape toţi membrii Parlamentului European erau şi membri ai Parlamentelor naţionale. Astfel, un curent de schimb de idei, informaţii şi un mediu propice cooperării se datora acestei situaţii. Această perioadă a luat sfârşit în anul 1979, odată cu alegerea Parlamentului European prin vot universal direct, cazul cumulului de mandate devenind din ce în ce mai rar. Începând cu momentul 1979, relaţiile s-au răcit treptat, cantitatea contactelor reducându-se vizibil. Începând cu 1983, preşedinţii parlamentelor se reunesc o dată la doi ani, dar aceste întâlniri sunt extrem de formale.

Adevărata modificare a survenit în urma alegerilor din anul 1989. Perspectiva deschisă de viitoarele negocieri pentru ceea ce avea să devină Tratatul Uniunii Europene a determinat Parlamentul European să insiste asupra necesităţii întăririi relaţiilor cu Parlamentele naţionale în vederea garantării unui control accentuat la diferite niveluri de interes. Acestui factor i s-a adăugat interesul manifestat de Parlamentele naţionale faţă de "miza europeană" începând cu Actul Unic European. Unul dintre principalele semne ale acestei noi tendinţe a fost reprezentat de reunirea de două ori pe an a Conferinţei Organismelor Specializate în Afacerile Comunitare (COSAC) al Parlamentului Uniunii Europene în care fiecare Parlament naţional era reprezentat de 6 parlamentari. Aceste întâlniri au fost considerate un forum pentru schimburile utile de idei şi au permis parlamentarilor diferitelor state să asigure contacte cu miniştrii statului care deţinea preşedinţia Uniunii Europene. Însă reuniunile COSAC nu permiteau stabilirea bazelor unei acţiuni concertate a Parlamentelor.

Conferinţa Parlamentelor Uniunii Europene, ţinută la Roma în noiembrie 1990, venea să răspundă necesităţii creării unei baze de acţiune comune la nivelul Parlamentelor. În cadrul acesteia, s-au făcut declaraţii în favoarea colaborării dintre Parlamentele naţionale şi cel European sub forma reunirilor regulate ale comisiilor de specialitate din cadrul celor două tipuri de Parlamente si sub forma unor schimburi de informaţii.

Direcţiile de cooperare indicate de către Parlamentul European în octombrie 1991 în ceea ce priveşte relaţiile sale cu parlamentele naţionale s-au concretizat doar la nivelul schimbului de idei al comisiilor specializate. Luând în considerare experienţele precedente, s-a decis crearea unor posibilităţi de contact mult mai accentuat. S-a acordat o atenţie particulară programului legislativ anual stabilit de către Comisie, care oferea şansa schimburilor accentuate între Parlamente în măsura în care programul este un instrument privilegiat de observare a evoluţiei legislaţiei pe care Uniunea intenţionează să o adopte.

Reglementările curente ale raportului

Relaţiile dintre Parlamentul European şi Parlamentele naţionale ocupă un loc central în cadrul priorităţilor stabilite la nivelul Uniunii Europene. Aşa cum menţionam în secţiunile anterioare, au fost create numeroase cadre instituţionale pentru realizarea unor legături cât mai bune între cele două corpuri legislative. Acţiunile Directoratului, creat la nivelul Parlamentului European sunt realizate pe trei dimensiuni: politică, administrativă şi economică.

Parlamentul European doreşte, prin intermediul Directoratului creat, conştientizarea opiniei publice şi participarea acesteia în procesul decizional la nivelul Uniunii Europene, în toate arenele. Obiectivele astfel stabilite puteau fi atinse doar prin intensificarea relaţiilor cu parlamentele naţionale. În termeni administrativi, Directoratul pentru Relaţiile cu Parlamentele Naţionale este menit să menţină şi să îmbunătăţească reţelele formale şi informale prin care se realizează legăturile între cele două corpuri legislative. Scopul declarat al Directoratului este acela de a ajuta membrii şi funcţionarii parlamentelor European şi naţionale să faciliteze comunicarea, să conştientizez oportunităţile de acţiune comună, să sporească gradul de eficienţă al acţiunilor comune.

Biroul Directoratului numeşte doi vicepreşedinţi cărora li se încredinţează implementarea relaţiilor dintre parlamentele european şi cele naţionale şi ei trebuie să întocmească rapoarte regulate Conferinţei Preşedinţilor în care să detalieze propriile activităţi. Unul dintre cei doi vicepreşedinţi este responsabil şi cu relaţiile dintre Parlamentul European şi parlamentele naţionale ale statelor candidate.

Articolul 123 din Regulamentul de Procedură afirmă că Parlamentul European trebuie să "informeze regulat parlamentele naţionale ale statelor membre cu privire la propriile activităţi", iar Conferinţa Preşedinţilor "poate oferi un mandat de a negocia facilităţile pentru parlamentele naţionale ale statelor membre, în baza reciprocităţii, şi să propună orice alte măsuri menite să faciliteze contactele cu parlamentele naţionale".

În ceea ce priveşte participarea la COSAC, Conferinţa Preşedinţilor trebuie să numească, la propunerea Preşedintelui, membrii delegaţi. Întreaga delegaţie trebuie condusă de către unul dintre vice-preşedinţii responsabili cu implementarea relţaiilor cu parlamentele naţionale. Delegaţia trebuie să redacteze un raport care va fi prezentat Parlamentului European, la finalul fiecărea întâlniri.

Toate parlamentele naţionale ale statelor membre au posibilitatea stabilirii unei reprezentări permanente sub auspiciile Parlamentului European. Până în aprilie 2004, parlamentele din Danemarca, Finlanda, Italia (ambele Camere), Franţa (ambele Camere), Marea Britanie (Camera Comunelor), Suedia, Irlanda, Polonia (Sejm), Letonia, Lituania şi Slovenia făcuseră acest lucru.

Raporturile cu parlementele naţionale ale statelor candidate

Parlamentul European menţine legăturile cu parlamentele naţionale prin intermediul colocviilor inter-parlamentare şi al programelor de informare pentru membrii şi funcţionarii parlamentelor naţionale ale acestor state. Eforturile sunt făcute în special în direcţia implementării acquis-ului comunitar şi a realizării pregătirilor pentru calitatea de membru al Uniunii Europene.

Dezvoltări ulterioare ale raportului

Au fost enumerate deja câteva din argumentele aduse în favoarea întăririi unei relaţii între Parlamentul European şi Parlamentele naţionale. Unul dintre argumentele care nu a fost invocat este cel al reprezentativităţii cetăţenilor la nivel european. Fiecare sistem de guvernare ia decizii colective care sunt obligatorii şi, cel putin potenţial, intervin masiv în viaţa oamenilor. Pentru acest motiv, aceştia trebuie să aibă o voce în sistem şi o şansă reală de a schimba cursul evenimentelor. Este, prin urmare, o acută nevoie de a identifica o legătură democratică între cetăţeni şi deciziile politice care îi afectează în mod direct şi personal. Dacă nu este asigurată legătura dintre cetăţeni şi deciziile politice internaţionale, se riscă o situaţie în care orice decizie internaţională va fi privită ca o ameninţare la adresa democraţiei. În al doilea rând, există motive de ordin al responsabilităţii aleşilor, acel proces de "accountability" care trebuie respectat la toate nivelurile unde se vorbeşte de guvernanţi şi guvernaţi.

Au fost avansate mai multe ipoteze prin care să se stimuleze intensitatea relaţiilor dintre Parlamentul European şi cele naţionale. Una dintre ipoteze este reprezentată de o implicare mai puternică a Parlamentelor nationale în afacerile europene, aceasta urmând a aduce beneficii dezvoltării Uniunii. În acest sens, se consideră a fi dezirabil să se studieze posibilitatea creării unei a doua Camere a Parlamentului European, compusă din reprezentanţi ai Parlamentelor naţionale. În felul acesta, Parlamentele naţionale ar deveni mai vizibile în procesul integrării europene pentru că ar fi implicate direct în procesul de luare a deciziilor, iar interesele naţionale vor fi mai uşor de urmărit şi implementat. În plus, o instituţie parlamentară lărgită ar putea să reprezinte statele şi să îmbunătăţească echilibrul între Parlamentul European şi Consiliu pentru acele domenii legate de cooperarea interguvernamentală (de exemplu, politica comună de externe şi securitate sau politica comună de securitate şi apărare). Această secundă Cameră ar putea oferi şi o soluţie pentru viitorul Adunării UEO care rămâne o structură necesară şi pentru care nu există încă un plan de preluare, după ce Tratatul de la Bruxelles va expira în viitorul apropiat.

O asemenea instituţie ar putea deveni şi responsabilă pentru ratificarea amendamentelor la Tratatele auxiliare, ce va cuprinde majoritatea acquis-ului comunitar, în timp ce principiile juridice fundamentale ale Uniunii Europene sunt prevăzute în Constituţia europeană. Reprezentarea Parlamentelor naţionale în forma unei noi Camere este combătută drastic de către reprezentanţii Parlamentului European. De altfel, nu există omogenitate în ceea ce priveşte atitudinea Parlamentelor naţionale. Propunerile statelor-membre nu au fost destul de coerente pentru a fi luate în calcul. Tratatului de la Amsterdam i-a fost anexat un protocol referitor la rolul Parlamentelor naţionale în cadrul Uniunii Europene.

A doua ipotezã avansată şi argumentată este reprezentată de utilizarea cât mai eficientă a Parlamentului naţional. Parlamentele naţionale sunt implicate în mai multe moduri în configurarea politicilor naţionale rezultate din luări de decizie internaţionale. Nu este suficient pentru parlamentarii aleşi să aibă, în mod formal, posibilitatea de a refuza ratificarea unui text asupra căruia s-a ajuns la un acord (ceva care oricum este foarte dificil politic). Este mult mai important ca cetăţenii să vadă Parlamentul naţional asigurându-se în prealabil că acordul pe care guvernul îl negociază va conţine acele elemente care îl vor face ratificabil.

■

Bibliografie:

1. Dorneanu, Valer, "Parlamentele naţionale într-o Europă lărgită", în *România şi viitorul Europei*, Bucureşti, Editura RA Monitorul Oficial, 2001.
2. Duculescu, Victor, "O temă a relaţiilor comunitare: adoptarea Constituţiei Europene", Bucureşti, Editura RA Monitorul Oficial, 2001.
3. Fuerea, Augustin, *Instituţiile Uniunii Europene*, Bucureşti, Universul Juridic, 2002.
4. Manolache, Octavian, *Drept comunitar*, ediţia a III-a, Editura All Beck, Bucureşti, 2001.
5. Rideau, Joel, *Droit Institutionnel de l'Union et des Communautes Europeennes*, L.G.D.J., 1996.
6. *Declaraţia comună privind viitorul Europei*; Nantes, 23 noiembrie 2001, cu ocazia întâlnirii la nivel înalt franco-germane
7. *www.europa.eu.int*
8. *www.europarl.eu.int*
9. *www.oup.co.uk*

Black Pantone 253 U

Investigaţii de filosofie medievalã

Alexander Baumgarten

Cu zece ani în urmă începeam la Secţia de filosofie a Universităţii din Cluj un seminar dedicat filosofiei medievale, în paralel cu seminarul ţinut de colegul meu Tonk Márton la linia de studii în limba maghiară a aceleiaºi secţii. Fără a fi un început absolut, preocuparea specializată pentru studiile de filosofie medievală a însemnat de ambele părţi un efort colegial de recuperare a unei tradiţii culturale comune în idiomurile proprii. Comparaţia dintre eforturile noastre din acel moment meritã făcută din perspectiva culturilor asumate de fiecare dintre noi, care se traduceau de fiecare dată în prezenţa sau absenţa textelor bibliografice care puteau crea un cadru de discuţie comun. Seminarul în limba maghiară avea un cert avantaj în raport cu al meu, întrucât în "spatele" său stătea un număr de trei-patru generaţii de editori ºi traducători de filosofie scolasticã: spre deosebire de cultura românã, deceniile anterioare au dat, în cultura maghiară, ca ºi în cea polonezã, medieviºti ºi au editat texte ºi au tradus altele aºa cum, sub scuza regimului, în România nu se petreceau. Zestrea culturalã diversã conferea puncte de plecare celor două seminarii natural diverse. Era firesc, prin urmare, ca seminarul în limba românã să se organizeze în anii care au urmat în direcţia recuperării textelor, pe când cel paralel spre exegezã. Aceasta este miza culturalã ºi explicaţia prin apelul la o tradiţie care determină un început a apariţiei unui excelent volum semnat de colegul meu Tonk Márton, *Introducere în istoria filosofiei medievale*[1], rezultat al cursurilor ºi seminariilor colegului meu, susţinute în ultimii patru ani la Universitatea "Partium" din Oradea. Dedicat sintezei gândirii medievale, volumul conţine o analizã a raportului între filosofie ºi dogmã în contextul medieval, un studiu al paralelismului cultural greco-latin, un excelent capitol dedicat augustinismului ºi influenţelor neoplatoniciene în tradiţia augustinianã, împreunã cu un inedit studiu al celor ºapte reguli ale donatistului Tyconius din acelaºi secol al IV-lea. Sub semnul studierii operei lui Boethius sunt reunite capitole dedicate problemei inteligibilelor, intelectibilelor, certei universaliilor ºi filosofiei naturii, iar scolastica este privitã mai ales din punctul de vedere al marilor ei polemiºti (Anselm, apoi Albert ºi Toma). Volumul se încheie cu analize dedicate fenomenelor secolului al XIV-lea: cotitura lingvisticã a lui Ockham, intenţionalismul scotist ºi mistica renanã. Lipsesc deocamdatã din volum analize ale recuperării neoplatonismului în cultura scolasticã pe filiera arabã a secolului al XII-lea, o mai amănunţită tratare a ºcolii franciscane a secolului al XIII-lea ºi o mai atentã reluare a tradiţiei latine a secolului al XII-lea (chartrezi, victorini).

Cred cã volumul de sintezã al colegului meu este o reuºitã din următorul motiv: el marchează un moment al studiilor medievale care urmează în mod necesar unei tradiţii de traducători ºi exprimă o intenţie de cunoaºtere proprie efortului de exprimare în contextul culturii estice a asumării tradiţiei occidentale în sursele medievale ale acesteia. Întotdeauna selecţia temelor studiilor medievale urmează teme predilecte ale conºtiinţei culturale intenţionale care se exprimă prin sine în această muncă de sintezã. Astfel, interesează teme ale constituirii raţionalităţii ºi a treptelor diverse de raportare a conºtiinţei confesionale la moºtenirea greacã a experienţei gândirii, ceea ce denotă intenţia de recuperare a unei culturi a evului mediu ale cărui dispute au avut un ecou palid ºi neconsumat ca experienţă intelectualã în culturile estice. În Polonia ºi Ungaria mai mult, în România mult mai puţin, experienţa scolasticã a fost prezentã totuºi timid în constituirea modernităţii estice, iar refacerea în mediul universitar actual a istoriei gândirii medievale este un gest recuperatoriu al acestei modernităţi. De fapt, gestul nu este singular: la editura Universităţii din Timiºoara a apărut foarte recent un volum de sintezã a gândirii patristice ºi medievale semnat de Claudiu Mesaroº[2], cu finalităţi similare volumului semnat de Tonk Márton. Studiind comparativ cele două volume, pot fi formulate mai multe întrebări: existã o asemenea capacitate de receptare a publicului studios faţă de un asemenea efort? Sau mai mult: istoria dezbaterilor prinse sub semnul scolasticii este oare relevantă din punctul de vedere al traumelor modernităţii târzii asumate *quantum potest* de gândirea românească ºi maghiară? Este diferit în mod esenţial a scrie în limba românã sau maghiară o istorie a gândirii medievale ºi a traduce una dintre referinţele clasice ale domeniului? Simpla meditaţie la aceste întrebări poate oferi o motivaţie enormă pentru lectura sintezei oferite în aceste volume.

La prima întrebare, răspunsul este evident în urma cercetării bibliografiilor deja disponibile, formate din câteva traduceri ºi din exegeze: efortul sintezei este meritoriu ºi necesar, fiindcă el nu poate niciodată repeta sursele clasice ale istoriografiei filosofiei medievale fără a oglindi un nivel al climatului intelectual în care lucrarea apare: cele câteva referinţe de texte prezente în cele două culturi (inegal reprezentate, totuºi, fiindcă zestrea de texte maghiare este mult mai numeroasă) determină prioritatea calitativă a unor teme în cele două volume. Ambele debutează printr-o analizã a unor segmente patristice ºi încheie prin analiza lui Ockham, ceea ce mărturiseºte, credem, conţinutul unei reprezentări locale a proiecţiei asupra istoriei filosofiei; într-adevăr, perspectiva unei istorii care începe cu clarificarea dogmelor creºtine ºi se încheie cu dorinţa simplicării intermediarilor ºi cu distrugerea sistematică a esenţialismului tradiţiei poate fi citită din perspectiva intenţiei unei culturi contemporane care înţelege imperativul eliberării de sine din canoanele unor *entia multiplicata*, proprii unei filosofii cu un mesaj cultural care abia îºi constituie, pentru noi, simplitatea ºi autonomia prezentă în discursul public al ºtiinţelor umane. Fără ca acest lucru să însemne un localism irelevant, dimpotrivă, el poate fi înţeles ca o formă profundă de universalitate a unui discurs cu o origine culturală precisă. În cele din urmă, munca medievistului, de orice orientare ar fi el, ţine de persuasiunea cu care îºi adresează el în mod universal mesajul interlocutorilor săi din disciplinele filosofice proxime lui: apelul la medievali este apelul la geneza reală a modernităţii, care o particularizează pe aceasta din urmă ºi oferă cheia depăºirii ei; pe de altă parte, munca medievistului se particularizează prin asumarea diversităţii culturale din care fiecare cercetător provine.

La a doua întrebare, răspunsul este critic: lucrările dialoghează cu un public studios din care prejudecăţile formale asupra gândirii medievale nu au dispărut: universităţile estice au preluat cu mari diferenţe efortul de recuperare locală a culturii medievale, studiul manuscriselor evului mediu târziu existente în bibliotecile ardelene este încă precar, iar "întunecarea" percepţiei unui ev mediu dedicat multiplelor iluminări intelectuale este încă inertă. La aceasta se adaugă o prejudecată istoricã localã: reducerea discursului asupra filosofiei medievale la câteva cliºee privind occidentul latin a avut întotdeauna de suferit, pentru noi, opunerea unei tradiţii spirituale paralele ºi comparabile, de limbă greacã ºi de orientare răsăriteană. Demontarea unei asemenea structuri ar putea fi sarcina cursurilor de filosofie medievală din universităţile noastre: cunoaºterea circulaţiei manuscriselor ºi o cultivare aprofundată a splendidelor episoade de sintezã culturalã ale gândirii arabe, mesager real între greci ºi latini, poate suprima definitiv prejudecata graniţelor culturale.

La a treia întrebare, răspunsul se plasează la graniţa delicată dintre traduceri ºi piese originale: cele două lucrări sunt primele, din câte ºtim, abordări stricte a fenomenului gândirii medievale din ultimii 15 ani în spaţiul nostru universitar: complementare celebrelor traduceri din Etienne Gilson ºi Alain de Libera, textele exprimă efortul de formare a unei tradiţii universitare de studiu locale care îºi exprimă propriul moment cultural în peisajul universal al studiilor medievale: dacă pornim de la lectura filosofiei medievale ca sursă a filosofiei analitice, propusă de Norman Kretzmann, Jan Pinborg ºi Alain de Libera, trecând spre lectura ei ca sursă a problemei transcendentaliilor, la Jan Aertsen, sau la reluarea momentului scotist ca sursă a gândirii fenomenologice pentru Olivier Boulnois, putem reţine faptul cã înţelegerea acestei filosofii ca o dezbatere asupra naturii celeste a intermediarului se poate constitui ca un mesaj coerent de studiu pe care autorii acestor sinteze îl recomandă.

■

Note:

1. Cf. Tonk Márton, *Bevezetés a középkori filozófia történetébe*, Partium Kiadó, 2004.
2. Cf. Claudiu Mesaroº, *Filosofii cerului. O introducere criticã în gândirea evului întunecat*, Timiºoara, Editura Universităţii de Vest, 2004.

Black Pantone 253 U

ex-abrupto

Gãoazã, filosof de cartier

Radu Þuculescu

Gãoazã e un tînãr voluminos. E de-a dreptul pãtrat, pot afirma fãrã mustrãri de conºtiinþã. E gras, adicã. Potrivit de înalt, datoritã sacilor de carne ºi grãsime care-i inundã corpul, pare uriaº. Se miºcã legãnat, frecîndu-ºi pantalonii, constant, între picioarele de elefant, picioare în formã de X. Ceafã groasã, bãrbie triplã, faþã rotundã cu obraji umflaþi, trandafirii. Dar nu are burtã proeminetã, doar piept conturat, de parcã i-ar fi crescut ºi sîni. E bãiat de cartier. Frecvent la discoteci ºi în barurile cu jocuri de noroc, mereu îmbrãcat în negru ºi mereu transpirînd, Gãoazã e, într-un fel, un ascet. Nu fumeazã ºi nu bea alcool, doar înghite pe nerãsuflate, zilnic, litri de Cola. E în stare, în momentele sale de inspiraþie, sã nu desprindã sticla de 2,5 de pe buze pînã nu dã gata ºi ultimul strop. De unde-i vine porecla, fu odatã întrebat de-o blondã impresionatã de masa de carne ºi care iºi imagina cît de strivitã ar putea fi ea de dînsul ºi cît de tare ar geme, în consecinþã. Gãoazã i-a vorbit despre bunicul sãu a cãrui înjurãturã favoritã era, sã-mi pupi gãoaza, chiar ºi înainte de a da ortul popii le-a ºoptit celor din jurul patului, pupaþi-mã-n gãoazã, apoi despre tatãl sãu care are o vorbã preferatã, sã-þi astup gãoaza ºi apoi despre el însuºi care, atunci cînd îl scoate careva din sãrite, îi ºuierã la ureche, calm, îþi bag un pumn de-þi fac o gãoazã-n cap. ªi uite aºa, s-a cãpãtuit el cu porecla respectivã.

Gãoazã e un tip care ºi citeºte, cînd ajunge acasã ºi nu-l doboarã imediat somnul. Nu doar ziare de scandal, chiar cãrþi. La biblioteca din cartier e o tipã pe care o duce, uneori, la discotecã, o tipã micuþã ºi slabã, cam cît braþul sãu drept, pe care îi place sã o þinã pe genunchi cînd se oboseºte de prea mult dans. Ea, nu el. Gãoazã nu dansează, atîta i-ar mai trebui, ar inunda ringul cu transpiraþie, pe toþi i-ar îneca, sã-i ia naiba. Bibliotecara îi mai aduce cãrþi, cînd îi cere, ºi întotdeauna tipa se mirã foarte tare de cerinþa lui, ea n-a deschis o carte de cînd mama a fãcut-o, la ce bun? Mai afli una alta, tîmpitico, îi hîrîia Gãoazã în urechiuºele ei minuscule ºi roze. Aºa a aflat el, din dicþionarul de sinonime, cã gãoazã înseamnã ºi vagin sau anus. Pãi, a completat Gãoazã, atunci la fel de bine poate fi ºi gurã, doar ºi aia e tot o gaurã umedã. Bibliotecara l-a privit admirativ ºi i-a spus cã e un adevãrat filozof, ceea ce pe Gãoazã l-a încîntat. Adicã el este un gînditor, un cugetãreþ. El este cugetãreþul cartierului iar cartierul în care gîndeºte e unul mare cît un oraºel, ba chiar cît douã.

Dintr-un ziar a aflat de faptul cã ºi cu cãrþi se poate cîºtiga bine. Chiar foarte bine. Un tip care se numeºte Dan Brown, (poate o fi frate cu Sandra Brown, gîndi Gãoazã, ºi scriu la acealaºi birou) a fãcut avere cu o carte poliþistã despre Iisus. Gãoazã a citit-o ºi ºi-a pus în minte sã scrie ºi el una care sã se vîndã-n milioane de exemplare. Se simte în stare. Cel puþin în cartier, unde-s peste suta de mii de locuitori, se va vinde din greu. Mai ales cã o va intitula simplu, GÃOAZA. ªi-apoi, cîte gãoaze nu existã pe lumea asta! De toate mãrimile, formele, de toate mirosurile ºi de toate culorile, mai mult ori mai puþin hrãpãreþe, palpitînd ori moþãind umed, unele pline de mister, incitînd fantezia, imaginaþia, înfierbîntînd simþurile, altele de-a dreptul respingãtoare, îndepãrtînd orice suflare , gãoaze simple, gãoaze sofisticate, gãoaze cu pretenþii, gãoaze aristocrate, gãoaze vulgare, gãoaze intelectuale, gãoaze proletare, gãoaze politice, gãoaze literare, gãoaze religioase, gãoaze pur ºi simplu. Ideea e super, gîndi Gãoazã, trebuie doar pusã-n practicã. O va face mai tîrziu, spre bãtrîneþe, dacã nu crapã pînã atunci de atîta grãsime ºi din cauza atîtor...gãoaze ce miºunã-n jurul lui.

■

tutun de pipã

Modificatorul

Alexandru Vlad

Soþia mea, care-i contabilã, e convinsã cã undeva pe la ministerul finanþelor există mai mult ca sigur un Modificator. Ce-i acela? am vrut eu sã ºtiu. Cum ce-i acela? Un individ care modificã permanent legea, sau mai degrabã instrucþiunile de aplicare, programele dupã care se lucrează, structura fiºelor de evidenþã, defalcarea conturilor spre care merge datoria cãtre stat, procentele diferitelor angarale, formularele statistice ºi cele de bilanþ, cele ale declaraþiilor semestriale, datele pânã la care se depun acestea, sumele minime ºi maxime dupã care se încadrează deducerile. ªi multe altele pe care nu le-am reþinut, spre norocul dumneavoastrã.

Recunosc cã la început m-a cuprins îngrijorarea, apoi vãzând-o cât e de serioasã am cãzut pe gânduri: modificatorul acesta, dacã există, trebuie sã fie o persoanã foarte ocupatã! Se scoalã devreme, sau poate nici nu doarme. Nu întârzie niciodatã la birou. Poate nici mãcar în minister nu se ºtie cine este - ca sã nu fie influenþat, sã nu i se dea mitã, sã nu i se cearã favoruri, sã nu se lase cumva pe tânjalã, sã nu fie deconspirat. Sã nu fie asasinat. O fi bãrbat, sau e femeie? Probabil nici asta nu trebuie sã se ºtie. O fi inamovibil? Ce-o fi fost înainte, în celãlalt regim, în care nimic nu se modifica ºi totul pãruse a fi îngheþat? Unde s-o fi calificat?

Cât câºtigã oare? Unde-ºi face analizele medicale? Câþi îl cunosc?

Există iniþiative legislative fastuoase, mândria programelor de guvernare ca niºte perle ale coroanei. Există legi de import, marcã înregistratã, pentru care niºte paralamentari au fãcut vizite de documentare în þãri cu tradiþie, unde totul pare cã funcþionează. ªi până la urmă iniþiativa ia formă de proiect, este uneori supusă dezbaterii publice, apare în presă, o găseºti pe internet, suferă amendamente (castratoare) ºi se strecoară până la urmă (mai bine zis ceea ce rãmâne din ea) printre furcile caudine ale celor două Camere. ªi pe acest parcurs legea începe deja sã-ºi mai piardă din strãlucire, începe sã semene pe alocuri cu vechea lege, pe care trebuia s-o înlocuiască grabnic. Lovitura de graþie pare cã i-o dã însã întotdeauna Modificatorul. Un birocrat înãscut, care ºtie cum textulalitatea poate rãsturna spiritul legii. Un funcþionar ceva mai mãrunt, din personalul peren al ministerului, acela care nu se schimbã o datã cu alegerile, fiind considerat mult prea mãrunt - un simplu practician. Când aflã cã trebuie sã elaboreze normele, sã întocmească anexele ºi baremurile, el îºi pune cotierele ºi trage vechiul lui sertar unde are... Ce are? Ei, tocmai asta nu ºtiu! O carte veche ºi soioasã, o riglã de calcul, tabele, coduri, toate murdare de cernealã pe la colþuri. Cã doar n-o fi având tutun de pipã! Nu - el e nefumãtor, ia pastile ºi bea lapte. Vrea sã trãiască mult.

Sau poate nu există ca persoanã fizicã. Exasperanta fluctuaþie a legilor, birocraþia, absurdul cuibãrit aproape totdeauna în mult mai parºivele instrucþiuni de aplicare, sau aºa-zisele norme metodologice (care nu sunt totdeauna la vedere) au dus la această personificare. Au născut un personaj malefic, desprins parcã din romanele lui Kafka. ªi astfel umbra lui trece peste birouri fãrã sã fie pe statul de funcþiuni al ministerului finanþelor. ªi fiecare funcþionar simte respiraþia lui acrã în ceafã.

■

Black Pantone 253 U

Black Pantone 253 U

aspiratorul de nimicuri

“Diafan” cu funde roz, “recepţia fapticã” ºi “Bade-reţele de viaţã” cu funde albastre

Mihai Dragolea

Degeaba, trebuie sã recunosc cã n-am fost în stare sã-mi scap existenţa extrauterinã de navetã, poate aºa mi-a fost scris, sã mã deplasez, cu anume ritmicitate, dintr-o localitate în alta, cînd cu trenul, cînd cu autocarul. ªi nu e deloc uºor, din mai multe puncte de vedere; pe firul invizibil dintre localitãţile frecventate se atîrnã, ca rufele la uscat, tot felul de întîmplãri ºi situaţii, unele dintre ele avînd un soi de agresivitate care te obligã sã le iei în seamã. ªi iatã cum se întîmplã, cum se pot strînge lucrurile.

O garã destul de mare, vioi animatã într-o dimineaţã de sfîrºit de sãptãmînã cu meteorologie incertã, nehotãrîtã; lîngã garã palpitã de-a bi-nelea o cafenea dotatã cu prãjituri, muzicã ºi douã compartimente, unul pentru nefumãtori (ceva mai aerisit), altul pentru vicioºi (acesta plin ochi, cã nu merge cafeaua fãrã de tutun). Prin vitrinele cafenelei se poate vedea, fluturînd între doi stîlpi, o bucatã de pînzã albã, pe ea scrie cu litere roºii, de-o ºchioapã, "Firma de pazã DIAFAN"; urmeazã tot pe pînza fluturîndã anemic, ceea ce executã diafana firmã, de la recoltat amprente, pînã la înregistat "intrãri-ieºiri firmã"; ce gust deosebit are cafeaua sub flamura firmei DIAFAN, o minune; în timp ce încerc sã fac un portret-robot al paznicului diafan, dar ºi al patronului care ºi-a botezat aºa firma (ambele portrete, e drept!, nu prea ies, nu-mi dau seama ce anume ºchioapã"), prin dreptul panourilor de sticlã ale cafenelei trece una din bizareriile urbei, o femeie blondã, încã tînãrã, întotdeauna purtînd haine de-a binelea copilãreºti; în dimineaţa cu cerul gri, ea poartã o veselã fustiţã în dungi elb-roºii, pantofi tot roºii, asortaţi cu jacheta la fel de purpurie; aer calm, seninãtate cît cuprinde (pînã acolo încît îţi pui întrebarea cîte pãlmi de calibru încasezi dacã încerci s-o abordezi?!), pas mãsurat ºi sigur; dar aºa se potriveºte cã, în dulce promenadã matinalã, fundele-i roz, mici, împletite cu migalã în pãrul cînapiu, tocmai ating flamura firmei de pazã, copleºitor numitã DIAFAN. Nu-mi dau seama cine-i sponsorizeazã fustele, rochiile ºi fundele adolescentine, evident cã nu lucrează, prea are aerul senin, prea nu se grãbeºte, nu mai e nici mãcar la vîrsta ºcolarizãrii (ºi dacã ar fi junã foarte, ea n-are cu ºcoala nimic, mintea i s-a blocat undeva, în copilãrie). Da, femeia cu fustiţã ºi funde roz n-ar putea fi privitã decît de gingaºii reprezentanţi ai firmei DIAFAN.

Am trecut ºi eu, ceva mai tîrziu, pe sub delicata flamurã, la autogara vecinã gãrii, sã urc într-unul din autocarele navetei mele; lume destulã, cuminte, vorbind mai mult în ºoaptã. Cãlãtoria decurge destul de lin, cînd nu sunt gropile care zgîlţîie serios maºina; cînd am ajuns îndreptul unei cãi ferate ºi ne miºcãm încet, prudent, am vãzut altã firmã, a unei hale de dimensiuni considerabile: "Depozit. Recepţie fapticã"; da, opusul unei presupuse "recepţii abstracte" m-a scos din a-morţealã! Am început sã "recepţionez faptic" ºi peisajul uman din preajmã, nu numai cel care defila pe lîngã autocar. La una din staţii, într-un oraº modest, a urcat un tînãr, fãrã nici un alt bagaj decît un telefon mobil ºi cîteva foi de hîrtie, fãcute sul; junele s-a aºezat pe o banchetã, lateral, în dreptul meu. Energic, decis, a despãturit foile, sã se apuce de citit, un curs, probabil, am vãzut un titlu subliniat, "Situaţii post-conflict"; tinerelul nu reuºea sã citească nici mãcar o paginã din cele scrise cu litere mari, cu sublinieri colorate; la douã, trei rînduri nu mai putea, ochii îi fugeau spre pasagerele mai tinere ale autocarului. Dar nici pentru aºa plãcutã îndeletnicire nu prea avea rãbdare, se întorcea la curs: potrivea atent foile, le bãtea de picior, le punea o stinghie de plastic, sã le ţin la un loc; ºi iar le desfãcea, ºi iar le potrivea, ºi tot aºa, tot drumul. Nu cred cã a citit mãcar o paginã din cele atît de mult sucite ºi rãsucite, cum nu ºtiu de cîte ori le-a aranjat; nu-mi dau seama nici acum ce anume ar fi putut rãspunde tînãrul aflat în tandru conflict cu cursul mîngîiet destoinic. La coborîre, chiar lîngã staţia autocarelor, era parcatã o furgonetã albã, nouã, cu linii elegante; dar ºi ea aparţinea unei firme, sau reprezenta o firmã: "SADE -reţele de piaţã"! Doamne, ce ºoc, am încremenit pe caldarîmul deloc curat; dupã ce mi-am revenit, am pornit-o spre casã împovãrat de numele firmei pictat pe pereţii de tablã ai furgonetei, mai ales cã, involuntar, am ºi stîlcit mesajul, am zis "BADE -reţete de viaţã", ceea ce nu era deloc potrivit, deloc frumos; cum mã gîndeam cã, totuºi, marchizul a furnizat, stînd în puºcãrie, tot felul de reţete, înaintea ochilor mi s-a ivit altã minune, perechea de la destinaţie a femeii cu funde roz: femeia cu agrafe albastre, cunoºtinţã veche, privitã de fiecare datã cînd ni s-au intersectat paºii cu interes ºi, chiar, cu oarecare teamã: femeia, pe la 45 de ani, apare întotdeauna singurã, zîmbitoare ºi îmbrãcatã aiuritor de tinereºte; de această datã ºoca privirea prin albastru ºi violet; brunetã, pînã ºi în pãr avea prinse mai multe agrafe intens albastre, în formã de fluturi. Trecînd de ea, îmi imaginam cã sunt ºofer la firma "SADE DIAFAN" ºi le plimb cu eleganţã pe cele douã femei prea proaspete la minte, cea cu funde roz ºi cea cu agrafe albastre.

■

nopţi ºi zile

Monumente regale

Mihai Bãrbulescu

Nil novi sub sole. Am vãzut de zeci de ori la televiziune, în ultimii ani, aceeaºi imagine cutremurãtoare, filmatã în timpul revoluţiei bolºevice din Rusia: dãrâmarea cupolei unei biserici, crucea care se prãbuºeºte, se face ţãndãri... Dãrâmarea bisericilor din Bucureºti în anii '80 avea, aºadar, un precedent celebru. Dar bolºevicii din 1917 aveau, în această privinţã, înaintaºi nu mai puţin celebri, pe revoluţionarii francezi: prin 1792-1793 bisericile au fost transformate în Temple ale Raţiunii, iar unele au fost demolate.

Cât priveºte distrugerea statuilor suveranilor, Revoluţia francezã nu deţine, desigur, primatul (imaginile unor împãraţi romani au fost distruse în Antichitate de îndatã ce Senatul, dupã moartea lor, le-a condamnat memoria - damnatio memoriae), dar constituie un moment de referinţã. La 9 august 1792, iacobinul Antoine-Louis Albitte, un avocat din Dieppe, a cãrui figurã aducea puţin cu aceea a lui Robespierre, a cerut, de la tribuna Adunãrii Legislative, ca statuile regilor Franţei sã fie dãrâmate de pe socluri, iar în locul lor sã fie aºezate statuile Libertãţii. Ura sa se revarsã faţã de statuile regale din parcuri, faţã de statuile regale din portalurile bisericilor, la Paris ca ºi în alte oraºe. Iar la 21 ianuarie 1794, pe când se afla la Toulon, vrând sã marcheze aniversarea unui an de la executarea tiranului Capet, adicã Ludovic al XVI-lea, a organizat un spectacol tragi-comic. În piaţa oraºului, cu armata adunatã careu în jurul ghilotinei, în rãpãit de tobe, mulţimea a asistat (strigând "Trãiascã Naţiunea !") la ghilotinarea unor statui de ceară, îmbrãcate, ale cãror feţe se strãduiau sã semene cu acelea ale tiranilor Europei. Erau acolo regele Prusiei, împãratul Austriei, regele Angliei... Citesc aceste curioase mãrturii despre "omul care ghilotina statuile" într-o cãrticicã rarã (Hector Fleischmann, *Anecdotes secrètes de la Terreur*, Paris, 1908).

Cel mai vechi monument regal distrus de revoluţionarii francezi nu era o statuie propriuzisã, ci un monument funerar din secolul al VII-lea, de o valoare inestimabilã, al regelui franc Dagobert I. Episodul s-a petrecut în august 1793, când necropola regalã de la Saint-Denis a fost devastatã, cavourile deschise, cadavrele scoase din morminte ºi aruncate într-o groapã comunã sãpatã în cimitirul abaţiei. În trei zile au fost distruse 51 de monumente, efortul a douãsprezece secole de artã. Acţiunea a continuat în octombrie, cu lucrãtori angajaţi de Convenţia Naţionalã. Din descrierile lugubre, bazate pe rapoarte, din aceeaºi carte: cadavrul lui Henric al IV-lea, bine conservat, a rãmas expus douã zile pânã a fost aruncat în groapa comunã, timp în care i-au dispãrut un deget ºi câţiva dinţi "luaţi ca suvenir"; Ludovic al XIV-lea era "negru ca cerneala, deºi bine conservat. N-a prea trezit curiozitate ºi lucrãtorii s-au dus sã mãnânce"; la deschiderea sicriului Mariei Leczinska, soţia lui Ludovic al XV-lea, "s-a ridicat un nour negru, rãspândind un miros insuportabil. Mai mulţi muncitori au trebuit sã pãrãseascã cripta ºi au fost loviţi de fierbinţealã"; cadavrul lui Ludovic al XV-lea pãrea perfect conservat dar, odatã atins, a cãzut în putrefacţie, iar mirosul degajat a fost într-atât de irespirabil, încât "a trebuit sã se tragã focuri de puºcã pentru purificarea aerului".

În Revoluţia francezã, în Revoluţia bolºevicã, la instaurarea regimurilor comuniste, statuile suveranilor au fost distruse, rareori au scãpat, ascunse prin vreo magazie de ochii celor ce veºnic trebuiau a fi reeducaţi.

→

30

Black Pantone 253 U

Black Pantone 253 U

Frank Sinatra, curier al Mafiei

Ing. Licu Stavri

• Continuă confruntarea dintre teoriile evoluţioniste şi cele creaţioniste. La Eureka Springs, Arkansas (ne informează hebdomadarul *Time*), a fost inaugurat un nou muzeu de ştiinţe naturale, The New Museum of Earth History, mult mai mic decât suratele sale din Chicago sau New York City, care, însă, pe lângă machetele a vreo douăsprezece dinozauri, conţine imagini ale Edenului şi Turnului Babel şi în care vizitatorul poate învăţa că lumea, în toată complexitatea ei, a fost creată acum 6000 de ani, când oamenii împărţeau planeta cu dinozaurii şi cu păsările. Directorul acestui muzeu, G. Thomas Sharp, doctor în filosofia religiei, consideră că instituţia este menită să contracareze "nefericita" tendinţă de a aşeza educaţia publică "pe baze păgâne, seculare" şi să dovedească valabilitatea teoriei biblice privind facerea lumii. Se aşteaptă ca muzeul să aibă, anual, între 35.000 şi 50.000 de vizitatori.

• La Torino s-a deschis o expoziţie de afişe ale filmelor Science-Fiction (de *fantascienza*, cum o numesc italienii). 2300 de postere vor fi expuse, între 24 mai şi 27 decembrie, la Museo Nazionale del Cinema. Acestea au fost alese din 800 de afişe de acest gen aflate în posesia muzeului, a declarat curatorul muzeului, Alessandro Casazza, cotidianului *Corriere della Sera*. Cele mai valoroase exponate par a fi afişul pentru un film din 1906, *Călătorie în jurul unei stele*, al capodoperei lui Fritz Lang, *Metropolis*, din 1926 şi un afiş al filmului *Frankenstain* regizat în 1931 de James Whale. La cinematograful "Massimo" din Torino se va derula o retrospectivă a filmului SF, cuprinzând 30 de titluri.

• Într-o nouă biografie a lui Frank Sinatra, din care publică fragmente revista *Vanity Fair*, comentată în *La Stampa*, este citată o mărturie a lui Jerry Lewis, conform căreia cunoscutul cântăreţ ar fi fost, cel puţin o dată în viaţă, curier al Mafiei. În 1946, Sinatra ar fi sosit din Italia la New York cu o valiză plină de dolari, iar vameşii ar fi fost pe punctul de a-i controla bagajele, fiind, în ultimă instanţă, distraţi de mulţimea fanilor. Interviul dat de Jerry Lewis este inclus în biografia Sinatra: o viaţă, scrisă de Anthony Summers şi Robbyn Swann.

• *Weblogistan* este unicul loc unde iranienii pot să-şi exprime opiniile fără să se teamă de poliţia politică. Bineînţeles, este vorba despre internet - *weblog* fiind cuvântul folosit pentru jurnalele personale *on-line* - unde peste 100.000 de iranieni îşi transcriu gândurile, ocupând, potrivit revistei *Time*, locul al doilea din lume în această privinţă, la egalitate cu francezii. În general, iranienii folosesc pseudonime pentru a discuta subiecte tabu sau a critica guvernul. Chiar şi politicieni de prima mărime folosesc *weblog*-ul, bunăoară Mohammed Ali Abtahi, fostul vice-preşedinte al Preşedintelui Mohammed Khatami, care oferă amănunte picante din interiorul lumii politice, însoţite de fotografii luate cu telefonul celular. Unii *bloggers* îndeamnă la boicotarea alegerilor prezidenţiale din iunie a.c., alţii solicită sprijinirea candidaţilor reformişti. Se pare că forţele de ordine au identificat totuşi circa douăzeci de autori de *weblog*-uri, care au fost arestaţi şi supuşi unor pedepse corporale.

• Un roman de 832 de pagini pe care am muri de plăcere să-l citim este cel al autorului american William T. Vollman, *Europe Central*, recenzat de Daniel Lukes în TLS. Considerat "marele preot al prozei americane *underground*", Vollman (ale cărui cărţi anterioare aveau subiecte ca lumea prostituatelor din San Francisco, lupta mujahadinilor, istoria violenţei umane) îşi plasează de data asta acţiunea (mai bine zis, acţiunile) romanului în Europa Centrală, în perioada celui de al doilea război mondial, repovestind destinele unor figuri majore sau minore absorbite de vârtejul conflagraţiei. Astfel, printre personaje se numără Feldmareşalul Friedrich von Paulus, comandantul Armatei a şasea germane care a capitulat la Stalingrad; generalul rus A. A. Vlasov, cel care, în prizonierat, a format o armată de compatrioţi pentru a lupta alături de Wermacht; un ofiţer SS, Kurt Gerstein, care şi-a riscat viaţa încercând să informeze lumea despre Holocaust. Apar şi figuri de scriitori, artişti, compozitori: Kathe Kollwitz, Anna Ahmatova, Roman Karmen, iar povestea centrală este aceea a compozitorului Dmitri ªostakovici, a relaţiei sale ambivalente cu regimul stalinist şi a tragicei poveşti a iubirii sale pentru traducătoarea (şi informatoarea) Elena Konstantinovskaia. Recenzentul găseşte în masivul roman influenţe venind dinspre Orwell, Nabokov, Danilo Kis şi Milan Kundera.

• *Corriere della Sera* anunţă că premiul Giusseppe Tomasi di Lampedusa pentru anul 2004 a fost câştigat de romancierul Claudio Magris. Anunţul a fost făcut în cadrul Târgului de Carte de la Milano de către juriul prezidat de fiul autorului *Ghepardului*, Gioacchino Lanza Tomasi. Premiul răsplăteşte întreaga producţie literară a lui Magris, dar în special romanul său cel mai recent, *Alla cieca*.

• Citim în săptămânalul *Time* că pe malul sudic al Tamisei (The South Bank, după cum este cunoscut ca locaţie a multor instituţii de artă) a apărut statuia metalică a unei figuri humanoide, înaltă de 7 metri şi construită în întregime din unelte casnice electrice şi electronice (aspiratoare, fiare de călcat, prăjitoare de pâine, televizoare, telefoane mobile, piese de computer, frigidere şi maşini de spălat), în total 553 de piese de "gunoi electronic", considerat a fi cantitatea de echipament electric şi electronic pe care o aruncă britanicul mediu într-o viaţă cu durata de 78 de ani. Botezat ""The WEEE Man""(WEEE de la Waste from Electrical and Electronic Equipment), arătarea pare un robot coborât din *Războiul stelelor*. Comandată de The Royal Society for the Encouragement of Arts, Manufactures and Commerce, statuia, executată de dizainerul Paul Bonomini, este, desigur, menită să atragă atenţia asupra efectului dezastruos al "gunoiul electronic" asupra mediului înconjurător.

• La Târgul Cărţii de la Milano s-a simţit prezenţa masivă a scriitorilor islamici traduşi în italiană, ne informează *Corriere della Sera*. Unul dintre poeţii cei mai importanţi ai lumii arabe, sirianul Adonis (pseudonimul lui Ali Ahmad Sa'id Esber) şi-a prezentat volumul *La Musica della balena azzura*, iar marocanului Abdellah Hammoudi i s-a lansat cartea *Una stagione alla Mecca*. Primul scriitor a fost prezent la festivitate, dar cel de al doilea, din motive necunoscute, nu a putut pleca din Statele Unite, unde trăieşte în prezent, predând la Universitatea Princeton, pentru a lua parte la discuţia cu Tahar Ben Jelloun, care ar fi trebuit să constituie unul dintre punctele de atracţie ale Târgului. Ambele cărţi de memorialistică subliniază contribuţia Islamului la cultura mondială, având însă şi numeroase accente critice la adresa fundamentalismului religios.

• În Franţa, la sfârşitul lunii mai, s-a ţinut prima ediţie a Marii Sărbători Naţionale a Benzilor Desenate, organizată de grupul de editori de BD şi de sindicatul editorilor. În 5000 de librării s-au proiectat filme de animaţie şi s-au oferit autografe pe albume, cărţi şi reviste, ne informează *Liberation*, punctul culminant al sărbătorii fiind reprezentat de călătoria unui tren special prin tot Hexagonul, care a staţionat în ziua închiderii în Gara Montparnasse, în timp ce o defilare cu postere şi panouri a străbătut Parisul. În Franţa s-au publicat în anul 2004 3070 de titluri de BD, iar de anul viitor Sărbătoarea BD va include şi Elveţia şi Belgia.

■

→

În România, după 30 decembrie 1947, au scăpat trei statui regale: monumentul lui Carol I (autor Oscar Han) şi monumentul Reginei Elisabeta (autor Oscar Spaethe), ridicate în 1933 la Peleş, precum şi statuia Reginei Elisabeta - Carmen Sylva - de la Constanţa (sculptor Ion Jalea). Lor li se adaugă efigiile Regelui Ferdinand şi ale Reginei Maria de pe Arcul de Triumf din Bucureşti.

Toate celelalte monumente au fost distruse: busturile Regelui Ferdinand de la Oradea, Băile Herculane şi Braşov, bustul şi o statuie ale Regelui Carol al II-lea de la Oradea (ultimele trei de Oscar Han), Monumentul Independenţei cu statuia lui Carol I de la Craiova, statuia ecvestră de bronz a Regelui Carol I din Bucureşti (autor Ivan Mestrovic), statuile Regelui Ferdinand de la Bucureşti (sculptor Ivan Mestrovic), Chişinău, Oradea, Orăştie şi Silistra, statuia Reginei Maria din Oradea (I. Mamina, Regalitatea în România, Bucureşti, 2004).

În 1968, la aniversarea a 50 de ani de la Unirea Transilvaniei cu România, a fost îndepărtat stratul de vopsea care acoperise tablourile votive - Regele Ferdinand şi Regina Maria - din Catedrala Încoronării de la Alba Iulia. Am văzut şi eu, împreună cu oameni curioşi, care îşi arătau în şoaptă, unul altuia, minunea: reapariţia chipurilor regale în plin regim comunist. Era o timidă întoarcere la normalitate? Gestul din 1968, făcut desigur "cu înaltă voie", nu s-a mai repetat. Atunci, în Decembrie 1968, eram la câteva luni după Praga, era aniversarea României Mari, era un memento adresat vecinilor...

Abia în 1990 statuile de la Peleş au fost reaşezate la locurile lor. Statuia Reginei Elisabeta de la Constanţa aşteaptă şi acum revenirea pe soclu.

De curând, în holul de la primul etaj al clădirii centrale a Universităţii "Babeş-Bolyai" au fost dezvelite busturile Regelui Ferdinand şi Reginei Maria. Destul de nefericit aşezate lângă un perete, câtă vreme alături se află nişe special destinate unor asemenea busturi. Regele Ferdinand priveşte ţintă la tricourile şi şepcile cu înscrisurile Universităţii, care ocupă o dugheană inutilă, amplasată peste nişa în care ar fi trebuit să stea bustul regal. Măcar de-ar fi o dugheană cu cărţi. Dar, în sfârşit, bustul Regelui Întregitor, al cărui nume l-a purtat odinioară universitatea, se află înăuntrul Universităţii. Busturile multiculturale - ale lui Babeş şi Bolyai - sunt în curte.

■

Black Pantone 253 U

Black Pantone 253 U

www.cultura

Artã pe bandã dublã de biþi

Mihai Guþã

Galerie, institut sau centru, e sigur cã statutul muzeului de simplu depozitar al unor opere de artã a fost completat de avantajele internetului. Spaþiu heterotopic, reunind ultimele curente în artã, dar °i reproducerile marilor clasici, web-ul este totodatã o cale de afirmare a arti°tilor în cãutare de consacrare °i, de ce nu, de clienþi pentru creaþiile lor.

Motoarele de cãutare °i opþiunea imagini deschid instantaneu calea cãtre un depozit aproape inepuizabil de imagini. Galeriile de artã au profitat rapid de noile posibilitãþi °i, astfel, muzeul, bienalele °i, în genere, orice manifestare artisticã î°i deplaseazã interesul spre sfera planetarã oferitã de întinderea internetului. Ceea ce nu înseamnã cã prezenþa internetului a înlocuit viaþa muzeelor clasice, dimpotriva, acestea beneficiazã din plin de relansarea pe tãrâmul electronic.

Recent am descoperit situl Muzeului Naþional de Artã Contemporanã din Bucure°ti (*www.mnac.net*). Instituit într-o aripã a Palatului Parlamentului, un cu totul altfel de spaþiu, reconsiderat prin prisma unei lecþii a istoriei, MNAC a fost deschis la 31 octombrie 2004. Expunerea actualã conþine douã niveluri aranjate de partenerul francez, cu opere din colecþia de la Palais de Tokyo °i douã niveluri cu expoziþii de artã contemporanã românească. Contribuþia românească constã in douã expuneri. Una readuce în atenþie perioada "istoricã" a contemporaneitãþii, alãturând opere timpurii din creaþia lui Paul Neagu °i a lui Horia Bernea. Cealaltã expoziþie are ca temã modul în care arti°tii receptează Casa Poporului °i include mostre ale picturii oficiale, "de curte", alãturi de lucrãri cu mai multã sau mai puþina vervã ale unor contemporani dornici sã se "joace" cu vechile simboluri.

În spaþiul internautic românesc îº i gãsesc loc °i aº a-zisele galerii virtuale, veritabile muzee, cu dezavantajul cã paº ii printre exponate sunt înlocuiþi cu click-uri de mouse. Mi-a atras atenþia *artline.ro*, un sit unde grafica, pictura, sculptura, arta decorativã, pictura pe sticlã sunt expuse privirii amatorilor de artã prin interfaþa ordinatorului. Alãturarea unui jurnal internaþional al manifestãrilor de gen, a unui grupaj *arta în timp* °i conturarea activitãþilor principalelor galerii bucureºtene m-au determinat sã aleg acest sit din gama, de altfel destul de largã, de posibilitãþi. ■

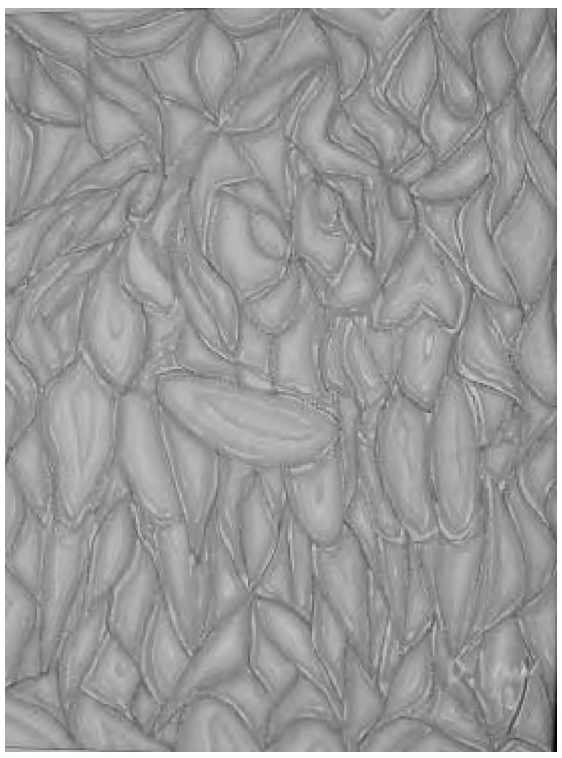
subcooltura

România fãrã profesor

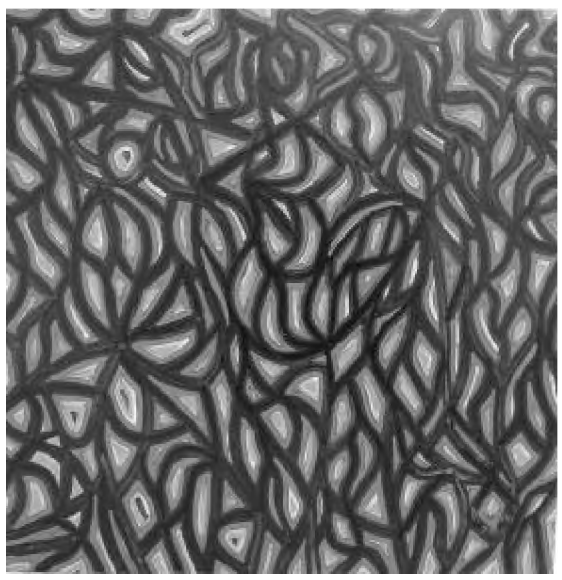
Oana Pughineanu

Întrebãri (cu rãspuns în doi peri) °i exerciþii fãrã rezolvare (pentru de acomodare)

1. Fenomenul publicitar român a intrat de curînd într-o fazã nostalgicã. Mai vechea reclamã la berea Bucegi °i mai noile spoturi la ciocolata cu rom, se joacã cu imaginea reu°ind sã preseze într-un baton vechile °i noile ideologii. La noi sunt cam greu de deosebit având în vedere cã majoritatea populaþiei încã "mãnâncã prin reprezentanþi". Dar asta nu mai constituie o problemã nici mãcar penrtru sus-pu°ii no°trii, care le rezolvã pe toate combinând charmul de "ex-foto-model" cu geanta/gena latinã °i noile costume la ultima modã, toate acestea culminând într-o voce guturalã °i nedumeritã: "Da ce-aþi vrea domnule? Sã vã ridic un hotel?" sau "De ce-°i fac oamenii case din chirpici °i nu le asigurã?". Grea întrebarea, da' °i mai greu rãspunsul: o fi pentru cã asigurarea costã mai mult decît casa? Asta pentru unii care au muncit toatã viaþa pentru o pensie de doi bani (ca sã nu zic altceva). Cãt despre scuze... n-avem deomnule nevoie. Nu o mai scãldaþi cã oricum e udã de tot.



2. Reluând tema "nostalgiei", dar de data asta condimentatã, revista Apropo TV, nr.19, ne dã o lecþie de "stângism" extrem, dar necesar, cu °oimi ai patriei °i pionieri care aduc mai mult cu vechea producþie la hectar, adicã "abundentã", "dând pe dinafarã". Sau o fi de dragoste vorba? Sfâr°itul pictorialului dezvãluie cumplitul secret: Da tovarã°i! De dragoste e vorba, dar nu de cea de patrie °i nici pe de parte de cea de Conducãtor, ci de incestuoasa iubire între fii °i fiicele (*yami*!) patriei a cãror hormonadã dezlãnþuitã invadează ochii tovarã°ilor cinstiþi, dormitând cu burta-n sus în faþa televizorului. Acum ei nu mai au nici o grijã. Nu doar cã mãnâncã prin reprezentanþi, dar pot avea chiar °i orgasm prin ei. A trecut vremea inutilelor cãutãri febrile. Jumãtatea stã pe tarabã, gata dezbrãcatã... Abia acum poezia patrioticã °i-a "dezvelit" întregul înþeles: "Cuvântul comandantului suprem / Coboarã-n noi ca apele-n ecluze: /



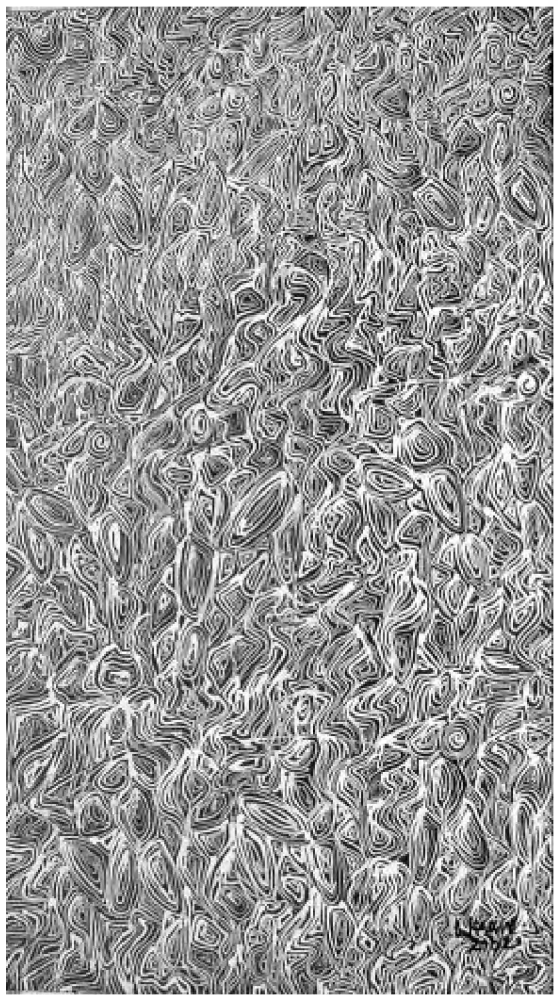
Luceferii se-nalþã de sub bluze / Spre fala zãrilor"... (cãpitan Ion Lotreanu, într-un vechi volum omagial).

3. Un ultim exerciþiu pentru cei avansaþi. Rezolvarea lui garantazã cursantului titlul de expert în dublã specializare: român-ologie °i rromîn-ologie. Cele douã noþiuni se confundã în mod ciudat (o altã dilemã): când e vorba de obþinerea de fonduri pentru minoritãþi e vorba de rromi, iar când e vorba de reputaþia pãtatã în faþa occidentului e vorba de români. Rãmânând doar câþiva aurari pierduþi prin pieþe, cã de cãldãrari nu mai poate fi vorba de când cu oalele Zepter disti°ii minoritari gãsesc metode din ce în ce mai ingenioase de a face un ban: î°i pun copiii sã se batã în locul "tradiþionalilor" câni °i coco°i. Întrebare: ar trebui sau nu sã se extindã drepturile animalelor °i la alte specii "cu unghii late °i fãrã pene"? ■

32 Black Pantone 253 U

Fapta blagianã devenitã fapt teatral

Adrian Þion



Pentru a intra pe fãgaºul actualizant al *Faptei* lui Lucian Blaga, trebuie sã consemnãm mai întâi faptul de culturã îmbucurãtor, demn de atenþie, petrecut în cadrul ediþiei din acest an a Festivalului Internaþional "Lucian Blaga", desfãºurat la Cluj între 5 - 7 mai. Spun cã este un fapt îmbucurãtor pentru cã e din seria recuperãrilor necesare, cele care dau profil unei instituþii culturale ºi posibilitãþilor ei de a omagia sau de a pune în valoare opera unor personalitãþi reprezentative dintr-un areal spiritual ºi artistic încãrcat de tradiþii.

Fapta, poemul dramatic scris în 1925, an din care datează *Înviere ºi Daria*, a stat la baza ultimei premiere a Naþionalului clujean în spectacolul cu titlul schimbat în *Ivanca*, fapt oarecum derutant pentru cunoscãtori, trecut neobservat (probabil) de marele public. Mulþi se vor fi gândit cã dã bine sã cunoascã o piesã din dramaturgia lui Blaga, dat fiind faptul cã se joacã atât de rar, fãrã sã fi fãcut legãturile. Meritul realizatorilor este salutar, fãrã îndoialã: Blaga trebuie asimilat ºi ca dramaturg jucat pe scenã, nu numai ca subiect de eseu. De aceea, este pe deplin îndreptãþitã denominaþia aplicatã de Doina Modola în caietul de salã dramaturgului nãscut la Lancrãm: "un contemporan ignorat". Da, din pãcate aºa este. Sintagma exprimã o anume iritare ºi un regret necenzurat pentru actuala stare de fapt, transmise tranºant de o admirabilã exegetã a universului dramaturgic blagian.

Pentru a ne menþine la nivelul ºaradei iniþiale, fapta teatralã construitã pe scenã, datoratã Ancãi Bradu, oferã o vizualizare corectã a faptelor concrete ce þin de triunghiul fatidic al intrigii ºi o mai timidã aprofundare a faptei misteriale subiacente, extrapolare esenþialã (ºi de aceea atît de dificil de împlinit) pentru teatrul lui Blaga. De la "vântul de poveste", simþit de Luca, ni se induce senzaþia intrãrii într-un spaþiu al misterului, al baladescului neostentativ, dar insinuant, în care ziua e "luminatã de lunã, nu de soare" iar separarea tãrâmurilor este fãcutã tocmai de perdeaua de crochiuri ale pictorului Dinu, realizatã de scenografa Adriana Grand din semitransparente fâºii de hârtie de calc. De aceste schiþe ºi virtuale tablouri Dinu îºi leagã toatã speranþa de izbãvire din planul vulgar al instinctelor ºi luptã cu el însuºi punându-ºi toatã energia ºi talentul în zugrãvirea chipurilor de îngeri. Dorinþa de spiritualizare forþatã nu-i aduce însã liniºtea. Eroul parcã ar descinde din seria posedaþilor dostoievskieni când afirmã: "Trebuie sã fiu sfânt, cã altfel aº fi uciga". Această complexitate psihologicã este numai parþial acoperitã de jocul lui Ionuþ Caras, în ciuda eforturilor vizibile de a stãpâni personajul. Mai convingãtor în Luca, prietenul lui Dinu, evoluează Cãtãlin Herlo. Un tatã cu picioarele bine înfipte în pãmântul plãcerilor carnale, venind din spaþiul acela incert, învãluit în tãinuitoare ceþuri atemporale sau latent pasionale, realizează Anton Tauf. Ca preot, el este îmbrãcat când în luminoase odãjdii, (sub care îºi ascunde, viclean, instinctele), când în blãnuri ca "pelloti" traci având alura "unui taur aburind". Eva Criºan aduce în rolul Ivancãi nebulozitãþile fermecãtoare ale tinereþii ºi iubirea arzândă, specifice iraþionalului feminin. Cea mai reuºitã secvenþă a reprezentaþiei a fost dansul macabru al strãmoºilor, al morþilor, excelent realizat scenic ºi interpretat de Ruslan Bârlea, Cãtãlin Codreanu, Adrian Drãguºin, Virgil Muller, Cristian Rigman la care se adaugă un grup de studenþi perfect integraþi în această "garniturã de cocliþi".

Schimbând titlul piesei în *Ivanca* se transferă ºi greutatea dramei din sufletul protagonistului pe buzele sau pe coapsele personajului feminin care vine să "tulbure apele" dintre tatã ºi fiu. Sub impulsul unei inspiraþii de moment, probabil, se ocultează obsesia paricidului ºi teama eroului de a fi în faptă. Întrebarea mea: meritã?

■

Festival "Man.In.Fest"

La rosa de los esfuerzos teatro, Bogota, Columbia

Emma - la malcastrada, 2004

Spectacolul are ca punct de pornire cazul real al Emmei Santos, a cãrei experienþã în azilurile

franceze în anii '70, mai întîi ca gardian într-un orfelinat pentru retardaþi apoi ca pacientã ea însãºi, oferã material textual ºi ideatic piesei. Aceasta recreează un spaþiu atemporal în care protagoniºtii relatează liber ºi clar ce înseamnă să fii etichetat drept bolnav mintal. Este revelată distrugerea sinelui ce are loc în spaþiul închis ºi disperat al azilelor. Nebunia este prezentată din punctul de vedere al celor direct implicaþi, cei pe care societatea i-a catalogat drept subumani; nebunia însãºi ne vorbeºte în locul psihiatrilor cãci poziþiile sînt reevaluate. Emma este acompaniatã în tragedia ei de bufoni, reprezentanþi ai adevărului codificat al societãþii, apariþii rezultate a înþelegerii profunde ºi autentice a realului. Coloana sonorã folosită a fost compusă anume pentru acest spectacol ºi conþine, printre altele, înregistrări fãcute în azilurile de lîngă Bogota, acolo unde a fost realizată cercetarea de teren.

Teatrul contemporan fizic, gesturile, dominanta spaþialã constituie motorul acestei piese, spãrgînd bariera limbajului vorbit. Unele scene sînt susþinute de dialog însã miºcarea trupului e cea care conferă sens ansamblului dramatic, creîndu-ºi propriul limbaj, independent ºi uneori contrazicîndu-l pe cel al sunetelor articulate.

Emma la malcastrada a obþinut în 2004 premiul pentru cea mai buna regie oferit de IDCT (un fel de UNITER al lor).

■

Încântări fagotistice

Virgil Mihaiu

Academia de Muzică *G. Dima* din Cluj continuă să ofere melomanilor programe de o mare calitate şi varietate. Din seria recitalurilor de final de an reţin pentru rubrica de azi pe cel prezentat în mai 2005 de către Clasa de Fagot, condusă de distinsul profesor Béla Barabás. Înainte de a comenta cele văzute, cred că nu e deplasat să îmi mărturisesc încântarea cu care am ascultat (şi privit!) acest instrument muzical încă din timpurile imemoriale ale copilăriei. Mi-l amintesc, cu duioşia cuvenită, din anii 1950, când părinţii - ca nişte buni intelectuali clujeni ce erau - mă duceau cu regularitate la Operă. Mă fascina atunci nu doar timbrul atât de personal al instrumentului cu ancie dublă, ci şi forma lui elegantă, culoarea de un rubiniu brun a lemnului din care era făcut. Cel puţin pentru mine, fagoturile din fosa orchestrei "rimau" subliminal cu mobilierul splendidului edificiu al Teatrului Naţional din capitala Transilvaniei.

Veţi zice că asemenea asocieri afectiv-estetizante ar putea diminua obiectivitatea spre care aspiră, mai mult sau mai puţin ipocrit, judecata critică. Însă ar fi cel puţin contraproductiv, dacă nu absurd, să-i pretindem cronicarului reprimarea oricăror pulsiuni subiective, manifestate în speţă printr'o sensibilitate mai mare faţă de anumite instrumente (dar nu în detrimentul altora). Gustul muzical, la fel ca şi simţul legat de arta culinară, ne face mai sensibili la unele ingrediente ale festinului, chiar dacă acelea se află din punct de vedere cantitativ în inferioritate.

Constat cu mare bucurie că activitatea discretă dar ultraconsecventă a domnului Barabás a condus la crearea unei puternice clase de fagot clujene. Am aflat chiar de la dânsul că deţine această postură din anul 1980, după ce se ocupase o bună perioadă de clasa de muzică de cameră. Aplicând preponderent metodele de învăţământ ale şcolii franceze, profesorul a reuşit să formeze generaţii succesive de instrumentişti valoroşi. Actualmente, toţi studenţii fagotişti pe care i-am aplaudat în recital dovedesc o ţinută artistică remarcabilă. Evident, la fel ca şi în celelalte compartimente ale Academiei, se poate constata o creştere valorică substanţială pe parcursul celor cinci ani de studiu (care ne rugăm lui Dumnezeu să nu fie amputaţi drastic pe viitor, ca efect al cine ştie căror "reforme" destructive, decise de cine ştie ce pseudo-spirite afone, ucigătoare de muzică şi de speranţe). Studenţii din anii I şi II - Mircea Ittu, Cătălin Lup şi Cristian Lupu - vădesc deja o tehnică interpretativă matură. Ultimul dintre ei a cucerit chiar un premiu la un concurs de specialitate desfăşurat anul trecut în Ungaria la Pécs.

Reprezentanţii anului III - Zsolt Kádár şi Florin Bunea - au optat pentru două excelente piese din literatura contemporană: concertele pentru fagot compuse de către cehul Jiři Pauer şi germanul Victor Bruns. Ambele lucrări combină o melodicitate generoasă cu rafinate intarsii armonice post-impresioniste şi chiar cu alterări sau surprize sonore descinse din buna tradiţie a spontaneităţii jazzistice. David Mathe, din anul IV, are tot mai mult alura unui interpret de marcă. După ce anul trecut îl admirasem în *Concertul pentru fagot şi orchestră* compus şi dirijat de Sabin Pautza şi după câştigarea unui premiu la concursul de la Semering/Austria, unde tematica impunea interpretarea unor piese aparţinând compozitorilor vienezi, Mathe ne-a oferit de data aceasta o sensibilă versiune a *Sonatei op.120 nr.1* de Johannes Brahms. Junele instrumentist a reuşit să dea o înfăţişare inedită şi incitantă piesei, deşi ea fusese concepută pentru clarinet.

Cu multă prestanţă şi perfect adaptaţi lucrărilor abordate au evoluat cei doi reprezentanţi ai anului V, Daniel Verde (partea întâi a Concertului de Ida Gotkowsky) şi Mihai Nichita

Béla Barabas

(partea întâi a Concertului în Fa major de Carl Maria von Weber). E extrem de plăcut să constaţi că toţi aceşti tineri dispun nu doar de o solidă bază tehnică, ci şi de o autentică empatie pentru compoziţiile pe care le interpretează. De asemenea, trebuie spus că succesul acestei serate muzicale ar fi fost de neconceput fără excelentul acompaniament pianistic datorat profesoarei Mihaela Gavriş.

Pare-se că, în curând, melomanii însetaţi de noi delicii acustice vor avea parte de un regal: un prim cvartet de fagoturi, alcătuit la Cluj din iniţiativa studenţilor înşişi. Încă o posibilă propunere pentru producătorul nostru de discuri favorit, Gavril Pârmure. De altminteri, grăbie bunelor oficii ale redactorului de emisiuni muzicale Ciprian Rusu, veţi putea verifica *pe viu* justeţea afirmaţiilor de mai sus asistând la recitalul acestui cvartet, *programat la Sala Radio Cluj pentru seara de 13 iunie 2005*. ■

ANUNŢ

Programul Intensiv de Creative Writing Raşca 2005

Se caută 10 tineri poeţi pentru a participa, între 21 şi 28 august 2005, la singurul *Program intensiv de Creative Writing* din România, desfăşurat în pădurile, munţii şi cotloanele ascunse ale Mânăstirii Raşca.
Prin concurs, se asigură gratuit cursuri de compunere poetică predate de excelenţi tehnicieni, seri de lectură, masă şi cazare.
La sfârşitul Programului, cel mai bun cursant va fi publicat în volum de Editura Pontica.
Pentru a participa la concurs, trebuie să aveţi între 17 şi 25 de ani şi să nu fi fost publicat în volum.

Trimiteţi între 1 vers şi 10 poeme, până la 15 iulie 2005, la adresa
Nina Vasile şi Adrian Urmanov,
str. Christian Tell 10, Biblioteca Metropolitană - filiala, "Ion Creangă", Bucureşti 1,
sau la e-mail: cw_rasca@yahoo.com, cu subject, Creative Writing Rasca 2005.

Black Pantone 253 U

4. Sjöström

Marius ªopterean

Isak Borg se culcã. El are un vis: se gãseºte pe o stradã ciudatã, luminatã alb de un soare nevãzut. Un ceas fãrã limbi spânzurã de-asupra lui. Un bãrbat fãrã chip îl priveºte. Deodatã acesta cade iar din capul lui zdrobit de asfalt începe sã curgã sânge. Isak aude cum de dupã un colþ se îndreaptã cu vitezã spre el o trãsurã, un dric tras de un cal. Roata trãsurii se loveºte de un stâlp °i se prãvale primejdios în vecinãtatea bãtrânului. Din trãsurã cade un sicriu. Capacul acestuia se deschide. Isak se apleacã pentru a vedea mai bine. În cutia acestuia se vede pe el. Mâna cadavrului Isak Borg îl prinde °i îl trage cu putere. Isak pare cã vrea sã strige, sã urle. *Strigãtul* parcã rãmâne înãbuºit iar chipul lui, pentru o clipã, rãmâne o mascã contorsionatã de uimire °i spaimã. Frica pare infinitã...

Cu aceastã secvenþã, cea a visului, debuteazã unul dintre cele mai frumoase °i neobiºnuite filme ale istoriei cinematografiei, *Fragii sãlbatici*, în regia lui Ingmar Bergman. În rolul principal Bergman l-a distribuit pe regizorul °i actorul Victor Sjöström, unul din pionierii începuturilor cinematografiei suedeze - alãturi de Stiller -, cel cãruia cinematografia suedezã îi datora enorm °i care, prin cele câteva opere filmice, rãmâne unul dintre cei mai importanþi cineaºti ai *Marelui Mut*. Alegerea lui Sjöström de cãtre Bergman s-a dorit a fi un omagiu adus marelui cineast suedez cãruia, dupã spusele creatorului filmelor *A ºaptea pecete*, *Voi fi mamã*, *Izvorul Fecioarei*, *Crize* etc., operei acestuia, cea localizatã în anii '20, îi datora chiar formarea sa ca cineast. S-a vorbit enorm de motivul drumului în *Fragii sãlbatici*. Pe de o parte Isak Borg realizeazã o cãlãtorie spre Upsala unde i se va decerna distincþia de *Doctor Honoris Causa* iar pe de altã parte acest drum îi prilejuieºte personajului nostru o întoarcere în trecutul sãu, în copilãria sa, o cãlãtorie interioarã.

În momentul realizãrii acestui film Victor Sjöström avea 78 de ani iar ultimul sãu film, *Vântul*, fusese fãcut cu aproape 40 de ani în urmã. După reîntoarcerea sa din SUA - locul în care fusese fãcutã pelicula având-o în rolul principal pe Lillian Gish - Sjöström s-a îndepãrtat complet de zona cinematografului. Un istoric al filmului spunea, undeva prin anii '60, cã pânã atunci strãlucirea cinematografiei suedeze stãtea doar în filmele lui Sjöström °i Stiller, iar dispariþia acestora a însemnat pentru o lungã perioadã de timp o umbrã lãsatã asupra cinematografiei suedeze. Din aceastã perspectivã distribuirea lui Sjöström de cãtre Bergman în filmul sãu face ca prin *Fragii sãlbatici* - film unic pânã °i în filmografia lui Bergman, având un conþinut modelat de vechile motive °i mituri nordice detectabile în opera suedezilor Sjöström sau Stiller, a danezilor August Blom, Holger Madsen, Urban Gad etc. - cinematografia suedezã sã revinã programatic în fruntea cinematografiilor mondiale °i sã se constituie, el în sine, ca o veritabilã ºcoalã de film alãturi de Noul val francez, Neorealismul italian, Noul film german, Free cinema-ul britanic, ºcoala polonezã, ºcoala cehã etc...

Începuturile cinematografiilor nordice datoreazã enorm - dincolo de influenþele literare sau filosofice - pictorului norvegian Edward Munch, operã ce contaminează definitiv filmul nordic prin atmosfera tenebroasã, obsesia morþii, a reîncarnării, a angoasele metafizice °i spaimelor ancestrale. Temperament tipic nordic, pândit de o nebunie mereu amânatã, acesta declarã: "Boala, Nebunia °i Moartea - aceºtia sunt îngerii care m-au vegheat în leagãn °i m-au însoþit toatã viaþa". Opera lui picturalã - ca °i a unei importante pãrþi a cinematografiei nordice - este inspiratã °i de dramaturgia suedezului August Strindberg - nume la care se va raporta mai târziu °i Bergman - , unul dintre puþinii prieteni pe care Munch i-a avut pe timpul vieþii. Petre Rado, în a sa carte *Labirintul umbrelor*, observã cã: "Ideea morþii, a neantului, îl obsedează pe Munch, pictura sa fiind o tentativã de figurare a coºmarului, dar, în acelaºi timp, °i disperatã încercare de eliberare de sub terifianta lui influenþã". Iatã cum explicã însuºi Munch geneza *Strigãtului*: "Mergeam pe drum în compania a doi prieteni - soarele tocmai apunea - °i am simþit un acces brusc de melancolie - când cerul devenise de un roºu sângeriu. M-am oprit, m-am sprijinit teribil de plictisit de balustradã - deasupra oraºului °i a fiordului albastru închis se întindea o mare de sânge °i limbi de foc - prietenii mei au continuat sã meargã, iar eu tremuram de fricã - °i atunci am auzit un þipãt prelung care a tãiat aerul".

În 1917, la zece ani de la naºterea firmei de producþie cinematografice *Svenska*, creatã de suedezul Magnusson, Sjöström realizează *Proscriºii*, o foarte frumoasã saga de dragoste, cu un final patetic °i tragic. Acest film îl impune pe Victor Sjöström în rândul celor mai valoroºi cineaºti ai Suediei acelor ani. Povestea celor doi tineri alungaþi de societate °i retraºi într-o austerã cabanã din mijlocul munþilor, viaþa lor care se scurge într-o nemiloasã privaþiune pânã în momentul morþii acoperite de albul necruþãtor al zãpezii fac din acest film, prin simplitate, sobrietate °i cãldura sentimentelor descoperite, unul dintre cele mai bune filme ale istoriei filmului mut. Trei ani mai târziu apare *Cãruþa fantomã*, adaptare după o povestire a Selmei Lagerlof - nume din a cãrei operã se vor inspira majoritatea cineaºtilor suedezi ai acelei perioade. Acest film, considerat de mulþi istorici ai filmului ca fiind capodopera lui Sjostrom, surprinde o anumitã copertinã stranie a realitãþii nocturne, o escapadã neobiºnuitã prin labirintul halucinaþiilor nocturne, surprinde prin poezia °i magia clarobscurului, toate descinse din obsesiile operei lui Edward Munch. Mai existã aici o poeticã a fantasmului, o retoricã a imaginii, o curgere spasmodicã non-linearã - datã de o înþelegere a artei montajului superioarã unui Ince sau Porter - care, în tãcerea lor strigãtoare, inventau la nivelul imaginii, ceea ce se va dovedi a fi pentru arta filmului însãºi *raþiunea sa artisticã primã: preeminenþa vizualului*.

În 1957 Bergman redescoperea °i redefinea cinematografia suedezã apelând la Sjöström în rolul lui Isak Borg. Secvenþa visului este ea însãºi un citat din *Trãsura fantomã* a lui Sjostrom. Prin aceasta *Fragii sãlbatici* se dovedeºte a fi *strigãtul* de renaºtere a cinematografiei suedeze. Un *strigãt* cinematografic, plin de obsesia destinului uman, de poezia interioritãþii umane, de frica certitudinilor °i adevãrul incertitudinilor.

Drumul prin istoria filmului suedez, al treilea drum detectabil în *Fragii sãlbatici*, va deveni un al patrulea drum pentru Victor Sjostrom. ªi ultimul. Un an mai târziu de la realizarea filmului lui Bergman, Sjöström va spune adio lumii acesteia retrãgându-se dincolo de balustrada lui Munch, în imensitatea fiordurilor celeste sau, de ce nu, în aceea a viselor unui nu mai puþin vizionar nordic, alchimist al transcendenþei, Emanuel Swedenborg.

■

Black Pantone 253 U

Black Pantone 390 U

sumar

bloc-notes
Marian Barbu: World book despre România • 2
editorial
Ioan-Pavel Azap: De 4 x TIFF • 3
eveniment
Theo Angelopoulos în România • 3
cartea
Adrian Þion: Trei instigări • 5
Alexandru Jurcan: Întâlniri sub zodii interzise • 5
Claudiu Komartin: Frumuseþi de credinþă • 6
comentarii
Ion Cristofor: Yves Namur °i poezia interogativă • 7
imprimatur
Ovidiu Pecican: La paradisul nevrozelor • 8
agenda pignastyl
Ioan Pop-Cur°eu: A reprezenta imprezentabilul • 9
telecarnet
Gheorghe Grigurcu: Unde a dus "visul" angajării • 10
sare-n ochi
Laszlo Alexandru în dialog cu Mircea Petean: Vorbind despre Dante • 11
incidenþe
Simona Furdui: "Invenþia" autorului °i Georges de la Tour • 12
eseu
Virgil Stanciu: Despre umorul japonez • 14
interviu
De vorbă cu Attila Gergely: "Spectacolul nostru merge spre teatru" • 15
proza
Carmen Boto°aru: Dracul din gâtlej • 16
poezia
Andrei Dobo° • 18
puncte de vedere
Ion Simuþ: Protestul oamenilor muncii de la revista "Echinox" • 19
info
Oana Pughineanu: O întrebare pentru Irina Petra°, pre°edinta Filialei Cluj a Uniunii Scriitorilor • 20
în dezbatere: psihanaliza
Irena Talaban: Etnopsihiatria °i universul invizibil • 21
masă rotundă
Istoria literaturii în dezbatere • 24
reportaj & antropologie
Dora Ghencenco: No man's land • 25
integrarea europeană
Sergiu Gherghina: Raporturile dintre Parlamentul European °i parlamentele naþionale • 26
filosofia
Alexander Baumgarten: Investigaþii de filosofie medievală • 28
ex abrupto
Radu Þuculescu: Gâoază, filosof de cartier • 29
tutun de pipă
Alexandru Vlad: Modificatorul • 29
aspiratorul de nimicuri
Mihai Dragolea: "Diafan" cu funde roz, "receþia faptică" °i "Bade-reþele de viaþă" cu funde albastre • 30
nopþi °i zile
Mihai Bărbulescu: Monumente regale • 30
flash-meridian
Ing. Licu Stavri: Frank Sinatra, curier al mafiei • 31
www.cultura
Mihai Guþă: Artă pe bandă dublă de biþi • 32
subcooltura
Oana Pughineanu: România fără profesor • 32
teatru
Adrian Þion: Fapta blagiană devenită fapt teatral • 33
Festival "Man.In.Fest" • 33
muzica
Virgil Mihaiu: Încântări fagotistice • 34
1001 de filme °i nopþi
Marius ªopterean: 4. Sjöström • 35
plastica
Pavel ªu°ară, Ioan Papuc: O artă a contrariilor • 36

Tipar executat la **Imprimeria Ardealul**, Cluj-Napoca, Bulevardul 21 Decembrie 1989, nr. 146. Telefon: 0264-413871, fax: 0264-413883.

plastica

O artă a contrariilor

Pavel ªu°ară

Pictura lui Dumitru Ivan întrune°te, simultan, trei caracteristici fundamentale care o scot de sub dependenþa strictă a limbajului. Mai întâi, ea reprezintă simptomul unei spaime de vid °i, simultan, expresia unei continue stări jubilatorii. Indiferent dacă este vorba de lucrări mai vechi sau mai recente, lupta cu spaþiul, cu suprafaþa albă a pânzei, dar °i bucuria de a triumfa prin culoare °i de a clama supremaþia prin formă sunt prezente în aceea°i măsura °i se manifestă la fel de puternic.

În al doilea rind, în câmpul fragil al culorii, oricât ar părea de paradoxal, vocaþia unui decorativism amplu °i fascinaþia pentru ritmurile care susþin adevărate construcþii simfonice sunt contrapunctate prin tensiunile irepresibile pe care le generează fie dinamica liniei, fie nenumăratele contraste, de la cele statice, de cantitate, °i până la impulsivitatea complementarelor.

ªi, finalmente, în al treilea rând, această pictură care se complică proporþional cu intensitatea privirii se dezvăluie ca o continuă oscilaþie între ordine °i disoluþie, între imaginea unei lumi reduse până la detaliul ei constitutiv °i rigoarea absolută pe care o salvează memoria unui antropocentrism structural, chiar dacă uneori esenþializat, alteori aluziv sau numai difuz.

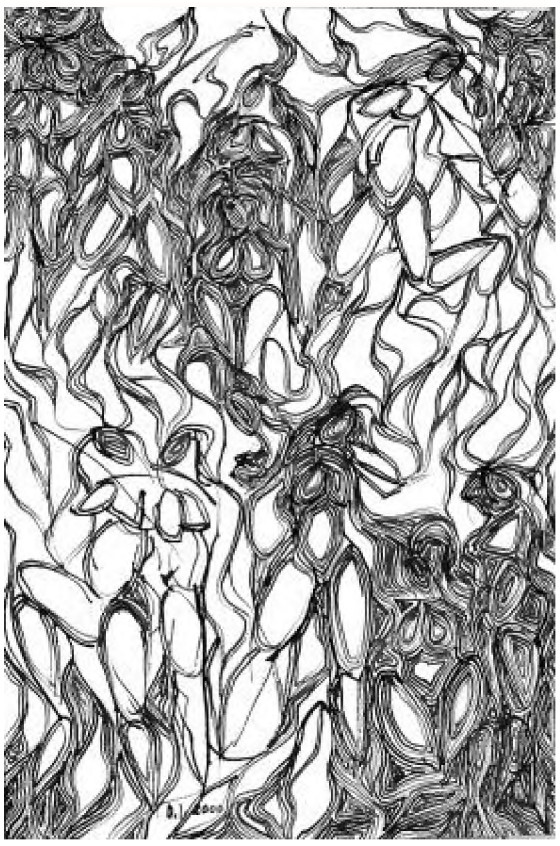
Oximoronică în viziune °i în limbaj, fundamentată riguros pe contrarii multiple, masculină °i feminină în egală măsură, pictura lui Dumitru Ivan este un adevărat sistem vizual în care lumea sensibilă °i proiectul existenþial se afirmă °i se susþin cu aceea°i îndreptăþire. Cu îndreptăþirea firească pe care o impune puterea de persuasiune °i de seducþie a artei.

Ion Papuc

Întâia observaþie care îþi trece prin minte în faþa picturilor lui Dumitru Ivan prive°te faptul că artistul nu utilizează chiar de loc tehnica, a°a de obi°nuită la pictori, de a sugera, cu ajutorul perspectivei, că lumea pe care o înfaþi°ează are °i adâncime, adică cea de a treia dimensiune. Atâta platitate definitivă a imaginii, exclusiv bidimensională, în ipoteza căreia pictorul pare a se abandona cu voluptate, îmi aduce aminte de străvechea cosmogonie extrem-orientală conform căreia universul în întregul lui absolut nu-i decât o pânză, de o infinită subþirime, pe care o zeiþă-prinþesă o þese în timp ce la celălalt capăt zeul pereche o destramă. Dar nu pendularea aceasta dintre fiinþa °i nefiinþă interesează aici, ci faptul că lumea în toată enorma ei complexitate încape între cele două dimensiuni ale textilei acesteia cosmice. Suntem doar figurine prinse în eterata tapiserie pe care un zeu o þese, un altul o destramă.

Fiecare tablou al pictorului este o secvenþă inedită din marele spectacol al lumii, în tot alte °i alte frenetice jocuri de culori, cu asocieri contrastante, ori în armonie. E o muzică în toate, tâ°nesc mari alămuri strălucitoare, sau se tânguie instrumente de coarde, când mai subþire, când mai întunecat, sau bat ritmici în tobe de varii dimensiuni, sonorizând definitiv universul întreg. Culorile, sau mai degrabă nuanþele alese, sunt inedite prin ele însele, ori numai prin raporturile dintre ele. Ritmurile volumelor care tresaltă în faþa privitorului, a°a de vii, atât de neostoite, precizia coloraþiilor - toate sunt atât de impecabil dominate, strunite suveran, dezvăluind astfel bărbăþia fără fisură a măiestrului care le desfă°oară, înstăpânindu-se astfel peste o lume de frumuseþi în rafale, ritmice, sacadate. Sunt emisii ale unui zeu al culorilor în armonie, creaþia în ceea ce ea are esenþial, exclusiv estetică a universului.

Cercetând mai cu atenþie aceste secvenþe din pânza lumii, descoperim, sau doar întrezărim că volumele ritmate î°i imprumută forma de la siluetă feminină care ne împodobe°te fiecăruia



viaþa. E pretutindeni în această pictură o laudă, un elogiu al feminităþii. Dar nu chiar aceasta este °i centralitatea celor câte sunt? Femeia, adică Geea, mama-pământ, cea din care toate °i toþi descind. Vom descoperi astfel în pânzele lui Dumitru Ivan nu doar fecioare dezlănþuite dansând, ci poate însă°i Madona cu pruncul sfânt în braþe, solemnă ca o rugăciune în adorare. Înþelesul este unul singur, acela pe care artele dintotdeauna °i l-au întrezărit ca þel suprem, °i pe care doar poetul-matematician a cutezat să-i spună în cuvânt: lauda grădinii de îngeri, când răsare din coastă bărbătească al Evei trunchi de fum.

ABONAMENTE: *Cu ridicare de la redacþie:* 90.000 lei, 9 lei - trimestru, 180.000 lei, 18 lei - semestru, 360.000 lei, 36 lei - un an *Cu expediere la domiciliu:* 144.000 lei, 14,4 lei - trimestru, 288.000 lei, 28,8 lei - semestru, 576.000 lei, 57,6 lei - un an.
Persoanele interesate sunt rugate să achite suma corespunzătoare la sediul redacþiei (Cluj-Napoca, str. Universitãþii nr. 1) sau să o expedieze prin mandat po°tal la adresa: Revista de Cultură Tribuna, cont nr. R035TREZ2165010XXX007079 B.N. Trezoreria Cluj-Napoca.

Black Pantone 390 U